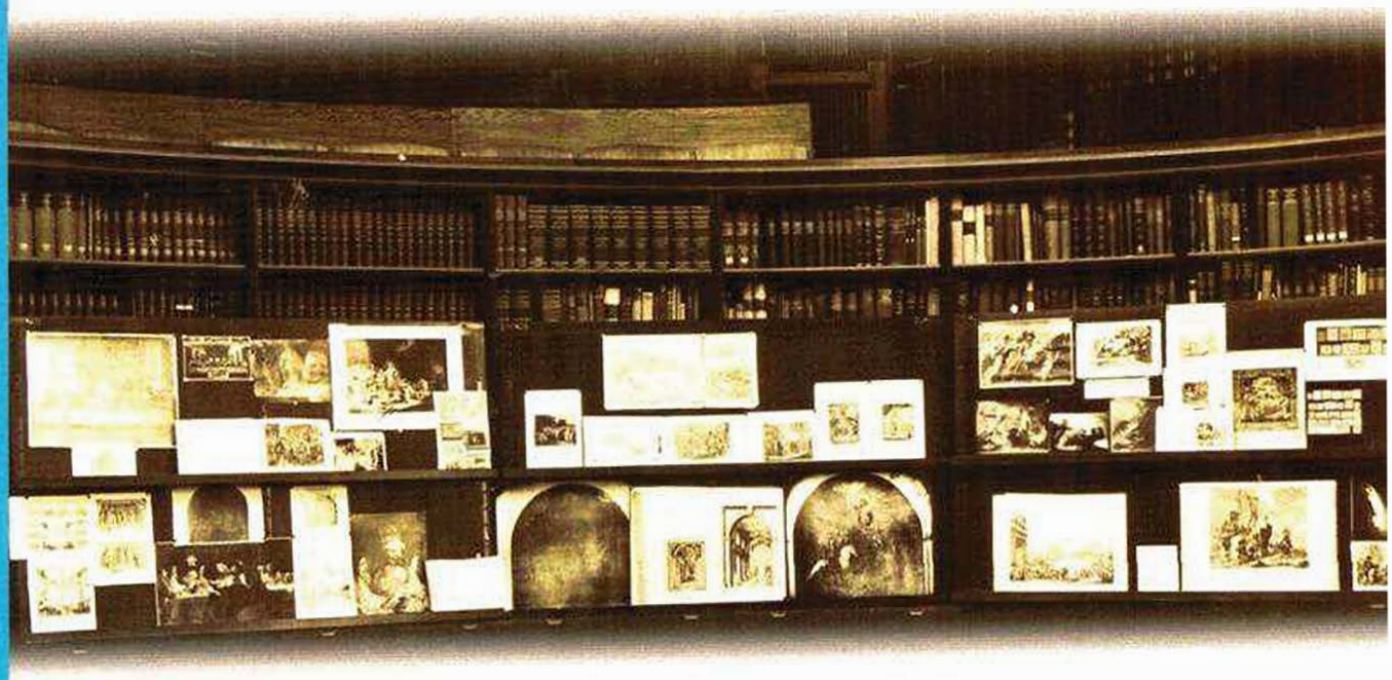
IMÁGENES DE LA TRADICIÓN CLÁSICA Y CRISTIANA

Una aproximación desde la iconografía

Borja Franco Llopis
Álvaro Molina Martín
José A. Vigara Zafra



Editorial Universitaria
Ramón Areces

UNED

BORJA FRANCO LLOPIS
Investigador Ramón y Cajal (UNED)
ÁLVARO MOLINA MARTÍN
Profesor Ayudante Doctor de Historia del Arte (UAM)
JOSÉ A. VIGARA ZAFRA
Profesor Ayudante Doctor de Historia del Arte (UNED)

IMÁGENES DE LA TRADICIÓN CLÁSICA Y CRISTIANA

Una aproximación desde la iconografía

Editorial Universitaria
Ramón Areces

UNED

CREATIVE COMMONS

EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid

ISBN-13: 978-84-9961-272-0
Deposito legal: M-3061-2018

Impreso por LAVEL, S.A.

Impreso en España / Printed in Spain

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 13

Primera Parte

LA ICONOGRAFÍA Y EL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES

Álvaro Molina Martín

TEMA 1. MITOLOGÍA CLÁSICA Y CRISTIANISMO: UNA HISTORIA DE LAS IMÁGENES EN OCCIDENTE 17

1. Introducción 17
2. Las imágenes y la historia, la historia de las imágenes 18
   2.1. La historia entre testimonio, exaltación y conmemoración 20
3. Mitología y cristianismo: dos aproximaciones teóricas y un caso práctico 26
   3.1. La vida de las imágenes 27
   3.2. Los temas de encuadre 32
   3.3. La reinterpretación cristiana del mito. Ovidios moralizados .. 36
4. Conclusiones 40
5. Bibliografía 41

TEMA 2. ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA: HISTORIA, CIENCIA Y METODOLOGÍA 43

1. Introducción 43
2. Iconografía. La descripción y colección de imágenes 44
   2.1. La iconografía como descripción de retratos 45
   2.2. La iconografía como estudio y clasificación de imágenes 49
3. Iconología. La interpretación de las imágenes 52
   3.1. La Iconología de Cesare Ripa 52

3.2. La herencia de Ripa en los siglos XVII y XVIII 56
4. Hacia el nacimiento de una metodología contemporánea 61
4.1. La renovación de la iconografía en torno al arte cristiano 62
4.2. La iconología como historia cultural 66
5. Conclusiones 70
6. Bibliografía 70

TEMA 3. EL MÉTODO ICONOLÓGICO Y SUS APLICACIONES EN LA HISTORIA DEL ARTE 73

1. Introducción 73
2. Erwin Panofsky y la sistematización del método 74
2.1. De la iconografía a la iconología: los tres niveles de significado 74
2.2. Problemáticas comunes del método 82
3. Más allá de Panofsky: orientaciones para realizar un análisis iconográfico 90
3.1. Estudio de caso teórico: *El nacimiento de Venus*, de Botticelli 91
3.2. Estudio de caso práctico: *La Sagrada Familia del pajarito*, de Murillo 96
4. Conclusiones 99
5. Bibliografía 99

Segunda Parte

ICONOGRAFÍA CLÁSICA

José A. Vigara Zafra

TEMA 4. LOS DIOSES OLÍMPICOS Y SU ICONOGRAFÍA 105

1. Introducción 105
2. Fuentes textuales 106
3. Zeus, el dios supremo del Olimpo y sus amantes 107
4. Hera, la reina del Olimpo 112
5. Atenea, sabia y guerrera 117
6. Posidón, dios de los mares 121
7. Hades, dios del Infierno 124

8. Ares, señor de la guerra 127
9. Démeter, diosa de la agricultura 129
10. Apolo, dios de las artes 132
11. Ártemis, patrona de las fieras y la caza 135
12. Afrodita, diosa de la belleza y el amor 138
13. Hermes, el heraldo del Olimpo 141
14. Hefesto, el orfebre del Olimpo 145
15. Dioniso, el dios de la embriaguez y la lascivia 147
16. Conclusiones 151
17. Bibliografía 151

TEMA 5. LAS HAZAÑAS DE LOS HÉROES DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA 153

1. Introducción 153
2. Fuentes textuales 154
3. Prometeo y la Creación del Hombre 155
4. Heracles y los Doce Trabajos 160
5. Jasón y el Vellocino de Oro 173
6. Perseo y la Medusa 177
7. Edipo y la Esfinge 183
8. Teseo y el Minotauro 186
9. Ulises y el regreso a Ítaca 192
10. Orfeo y Eurídice 198
11. Conclusiones 201
12. Bibliografía 201

TEMA 6. EL OCASO DE LOS HÉROES. ¿ICONOGRAFÍAS DE UNA MUERTE *HEROICA*? 205

1. Introducción 205
2. Fuentes textuales 206
3. Heracles 207
4. Belerofonte 211
5. Orfeo 212
6. Penteo 215
7. Memnon 216

8. Aquiles 217
9. Héctor 219
10. Agamenón 220
11. Conclusiones..... 221
12. Bibliografía..... 222

TEMA 7. LOS INFIERNOS EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA..... 225

1. Introducción 225
2. Fuentes textuales 225
3. El Hades y su topografía 230
4. El matrimonio infernal: Hades y Perséfone 236
5. *Psicopompos*: los Guías del Más Allá 237
6. Los Jueces del Infierno..... 241
7. Los Monstruos del Más Allá 242
8. Los Grandes Castigados 245
9. Conclusiones 251
10. Bibliografía..... 251

Tercera Parte

ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Borja Franco Llopis

PREFACIO. LA LICITUD DE LAS IMÁGENES Y LOS ORÍGENES DE LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA 257

1. Introducción 257
2. Las primeras manifestaciones del arte cristiano..... 257
3. Las disputas sobre la licitud de la representación de asuntos cristianos en el arte..... 263

TEMA 8. PRINCIPALES FUENTES TEXTUALES DEL ARTE CRISTIANO..... 271

1. Introducción 271

2. La Biblia como fuente iconográfica 272
2.1. El Antiguo Testamento 275
2.2. El Nuevo Testamento 286
3. Los evangelios apócrifos 291
4. Hagiografía: fuentes para el estudio de la iconografía de los santos 295
4.1. Las *Actas Martiriales* y el estudio de las representaciones hagiográficas 295
4.2. Los *Flos Sanctorum*: la *Leyenda Dorada,* los textos postridentinos y las recopilaciones de vidas de santos 296
5. Otras fuentes sobre simbolismo cristiano: los fisiólogos y bestiarios 309
6. Bibliografía 313

TEMA 9. APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE LA CREACIÓN EN EL MUNDO CRISTIANO 317

1. Introducción 317
2. Fuentes en el estudio de la iconografía de la Creación 317
3. Tipología formal de las representaciones 319
4. La figura del Cosmocreator 321
5. El inicio de la Creación 325
6. El resto de las jornadas de la Creación 327
7. Conclusiones 337
8. Bibliografía 339

TEMA 10. LA NATIVIDAD DE CRISTO EN EL ARTE 341

1. Introducción 341
2. Fuentes textuales 341
3. El problema de la representación del lugar 343
4. Los personajes y su esquema compositivo 345
5. Conclusiones 352
6. Bibliografía 352

TEMA 11. LA EPIFANÍA EN EL ARTE: LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES Y LOS REYES MAGOS 355

1. Introducción 355
2. Fuentes textuales 356

3. Problemas compositivos y de representación..... 357
4. Conclusiones 365
5. Bibliografía..... 366

TEMA 12. EL APOCALIPSIS 369

1. Introducción 369
2. Fuentes 372
3. Principales tipos iconográficos extraídos del Apocalipsis 373
   3.1. La primera teofanía 373
   3.2. La segunda teofanía..... 375
   3.3. La tercera teofanía 379
   3.4. El primer cataclismo: la apertura de los siete sellos y los jinetes del Apocalipsis 380
   3.5. El segundo cataclismo: sobre la mujer vestida de Sol y san Miguel luchando contra el dragón..... 383
   3.6. El tercer cataclismo y la ramera de Babilonia..... 386
   3.7. La Jerusalén Celestial..... 391
4. Conclusiones 395
5. Bibliografía..... 396

PRESENTACIÓN

La mitología clásica y el cristianismo son dos piezas estructurales de los cimientos sobre los que se ha construido, en un sentido amplio, la cultura de la humanidad en Occidente durante los últimos dos mil años. En ambos casos, hablamos de fenómenos vinculados a las creencias que, más allá de su dimensión espiritual o religiosa, determinaron igualmente las formas de comprender el mundo y la propia vida, lo que acabaría atañendo a todas sus facetas en el orden social, político, económico y cultural. Como cabe esperar, en el ámbito particular de las artes no sería menos: los sustratos de la tradición clásica y cristiana han sentado las bases y el devenir de la cultura visual de Occidente, es decir, de los imaginarios a través de los cuales se dio forma y significado a la realidad a través del empleo de diferentes lenguajes figurativos en cada momento y lugar.

La finalidad de este manual es aproximarse al estudio de este conjunto de imágenes desde los planteamientos de la iconografía y la iconología, es decir, las herramientas y métodos destinados a identificar, describir, analizar e interpretar el significado y contenidos de una imagen. En consecuencia, los destinatarios principales de este libro son los estudiantes que inician su formación en historia del arte y desean aprender las destrezas y habilidades necesarias para analizar los contenidos de una imagen, un proceso que por sus condiciones, fines y objetivos es diferente a los estudios que suelen hacerse de la obra de arte a partir de sus aspectos formales, compositivos o estéticos. Por otro lado, y asumiendo que la imagen ocupa desde hace ya varias décadas un lugar propio dentro del corpus de fuentes escritas y orales que ya utilizaban habitualmente los historiadores, esta obra puede ser igualmente útil para estudiantes de otras disciplinas en el ámbito de las humanidades, pues les ayudará a adquirir unas nociones básicas sobre las particularidades que se deben tener en cuenta a la hora de trabajar con este tipo de materiales visuales.

Dada la imposibilidad de abordar en un único manual universitario el estudio completo de la iconografía clásica y cristiana por razones de extensión, tiempo y complejidad, este libro se ha concebido con el objetivo de plantear una aproximación inicial a sus principales bases teóricas y fuentes literarias. Respecto a la selección de temas y asuntos, se ha optado por abarcar un número reducido de relatos mitológicos y bíblicos concebidos a modo de amplios estudios de caso, conscientes de que existen otro tipo de publicaciones para

estudiar y consultar de un modo más genérico los imaginarios completos, como los diccionarios especializados. La finalidad última es poder analizar cada tema con un nivel suficiente de profundidad y detalle, apreciando así aspectos como su evolución histórica, la diversidad de modelos existentes para visualizar un mismo asunto o los distintos contextos culturales en los que se concibieron sus imágenes. En definitiva, se busca hacer más comprensibles las diversas fórmulas utilizadas por los artistas a lo largo de la historia para concebir y representar un tema, así como los múltiples factores estéticos, formales, ideológicos o sociales que condicionaron en cada momento la creación de las imágenes y su interpretación simbólica. Teniendo en cuenta estas consideraciones, los contenidos se han organizado en tres partes claramente diferenciadas, compuestas a su vez por distintos temas o capítulos en función de los asuntos a tratar.

La primera es una introducción general a cuestiones conceptuales e instrumentales referidas al estudio de las imágenes de la tradición clásica y cristiana desde la iconografía y la iconología, explicadas desde una dimensión teórica y práctica con el objetivo de conocer el uso y aplicación de estas herramientas en el análisis de una obra. Familiarizados con estos aspectos metodológicos, los otros dos bloques se han destinado a desarrollar, ya de manera separada, el estudio de los temas y asuntos referidos a la mitología clásica y al cristianismo. La segunda parte comprende el estudio de la iconografía clásica y sirve de introducción al conocimiento del mito grecolatino y sus fuentes literarias. Los temas seleccionados en este bloque de contenidos abarcan el estudio monográfico de los dioses del Olimpo, las principales figuras heroicas y el tema transversal de los infiernos y la muerte en la Antigüedad clásica. La tercera parte, finalmente, aborda el estudio de la iconografía cristiana. Tras un breve prefacio sobre sus orígenes y los debates en torno a la licitud de las imágenes sagradas, se estudian en primer lugar las principales fuentes textuales del arte cristiano, seguidas de unos capítulos globales dedicados a los temas de la Creación, la Natividad de Cristo, la Epifanía y el Apocalipsis.

El dominio de esta materia supone un importante peso en el estudio de la historia del arte. Si bien es cierto que desde la iconografía y la iconología no puede accederse nunca a un conocimiento completo y global de la obra de arte, sin ellas no es posible tampoco lograr una comprensión en profundidad sobre sus significados y condicionantes culturales. Al analizarse, además, la pervivencia del mito clásico y los temas cristianos en el transcurso de la historia, este manual supone igualmente un temprano acercamiento a la evolución de los diferentes movimientos artísticos y algunas de sus particularidades.

Primera Parte

LA ICONOGRAFÍA Y EL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES

Álvaro Molina Martín

Tema 1

MITOLOGÍA CLÁSICA Y CRISTIANISMO: UNA HISTORIA DE LAS IMÁGENES EN OCCIDENTE

1. Introducción.
2. Las imágenes y la historia, la historia de las imágenes.
   2.1. La historia entre testimonio, exaltación y conmemoración.
3. Mitología y cristianismo: dos aproximaciones teóricas y un caso práctico.
   3.1. La vida de las imágenes.
   3.2. Los temas de encuadre.
   3.3. La reinterpretación cristiana del mito. Ovidios moralizados.
4. Conclusiones.
5. Bibliografía.

1. Introducción

Desde prácticamente sus inicios, los relatos literarios procedentes de la mitología griega y del cristianismo empezaron a acompañarse de una producción de imágenes más o menos complejas en las que era posible visualizar la descripción de hechos, personajes e historias transmitidos hasta entonces oralmente o por escrito. Estos tempranos corpus de imágenes sentaron las bases de un lenguaje visual en constante transformación, pues se ha adaptado de forma continua a las circunstancias, valores, usos y conocimientos de cada sociedad, lugar y periodo, propiciando no sólo la creación o revisión de nuevos temas y asuntos, sino también las soluciones formales y compositivas necesarias para plasmarlos.

La aproximación al estudio de la imagen concebida como una realidad histórica, dinámica y cambiante, permite comprender el tiempo en que ésta nace, vive y muere, así como sus relaciones con otras imágenes y, sobre todo, con las ideas y pensamientos que le dan sentido en cada momento. Estos son algunos de los asuntos y cuestiones de fondo que vamos a explorar –a modo de introducción– en este primer tema. Para ello, partiremos de un primer y breve acercamiento general al papel de las imágenes en la historia y el modo de abor-

Material protegido por derechos de autor

darlas desde el presente como historiadores, explorando en segundo lugar, y ya de manera más específica, los fenómenos de pervivencia, imitación o apropiación de formas y contenidos en el marco de las imágenes del mundo clásico y cristiano.

2. Las imágenes y la historia, la historia de las imágenes

En una brillante conferencia impartida en 1947 a los estudiantes de la Reading University, el historiador del arte Fritz Saxl reivindicaba la importancia de la historia de las imágenes y el análisis de sus problemáticas teóricas como un objeto de estudio que debía ser abordado desde las ciencias de las humanidades en su conjunto. En su opinión, las imágenes constituían un material fundamental en los intereses de orientación histórica, fuera el campo de la literatura, el arte, la religión o la política. En cualquiera de ellos, toda imagen revelaba una valiosa información imposible de obtener de las fuentes escritas. A modo de ejemplo, el autor proponía pensar en "la parafernalia de la majestad bizantina, la triple corona de los papas, las vestiduras ceremoniales y [algunos] objetos utilizados para la coronación de los reyes de Inglaterra": cada uno de esos objetos tenía su propia historia, pero si era analizado en relación con los documentos históricos correspondientes, se podían descubrir cuestiones en torno a la historia política imposibles de discernir de modo separado. Saxl se lamentaba, a su vez, del poco interés que se prestaba a esta cuestión en la formación de los estudiantes universitarios en humanidades, donde no había oportunidad para hablar sobre los aspectos más básicos de esta cuestión (Saxl, 1989, pp. 11-12).

Apenas unos años más tarde, en 1951, Enrique Lafuente Ferrari leía en Madrid su discurso de ingreso como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que versó sobre *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. En su caso, el recién elegido académico reclamaba el protagonismo de esta última disciplina como nueva ciencia rectora de lo que él denominaba las nuevas *humanidades visuales*, que en su opinión habían venido a desplazar a las humanidades clásicas y de naturaleza literaria. El motivo de este desplazamiento se explicaba por el papel que lo visual jugaba ya por aquel entonces en la sociedad del conocimiento, donde "a las *letras* propiamente dichas [habían] sucedido las *imágenes*". Lafuente Ferrari criticaba, al igual que Saxl, las limitaciones de la universidad en la formación de los estudiantes, aunque en este caso tales críticas iban dirigidas al corsé de cómo estaban concebidos de forma particular los estudios de la propia disciplina en nuestro país (Lafuente Ferrari, 1985, p. 11).

Ambos testimonios –seleccionados al azar en un momento preciso de la historiografía de la disciplina– son suficientemente elocuentes de cómo la cuestión de las imágenes y sus relaciones con las humanidades y la cultura en

Material protegido por derechos de autor

general ha ocupado y preocupado desde siempre al especialista, pudiendo sumar a estas dos figuras los nombres de otros tantos investigadores en nuestra materia como Aby Warburg y Johan Huizinga a comienzos del siglo XX o, más recientemente, Michael Ann Holly y Georges Didi-Huberman, por citar sólo a algunos. Lo que parece indudable es que, durante las últimas décadas, esta cuestión ha vuelto a cobrar actualidad. Desde aproximadamente los años noventa, el interés que ha despertado el estudio sobre las imágenes desde otras disciplinas de las humanidades más allá de la historia del arte ha sido enormemente creciente, muy posiblemente como consecuencia del auge que durante esos mismos años empezaron a tener los estudios culturales, que se definen por su naturaleza interdisciplinar (Burke, 2001). Todo ello ha contribuido a renovar el análisis de las fuentes visuales, sumando a los testimonios orales y escritos un nuevo tipo de material histórico cada vez más habitual en la construcción de los discursos de los historiadores de la cultura, el pensamiento y las mentalidades, la literatura o la ciencia. En todas estas aproximaciones, es evidente que las interpretaciones históricas realizadas han resultado ser muy diferentes a las planteadas tradicionalmente por los historiadores del arte, tanto en sus aspectos formales, estéticos y materiales, como incluso en los relativos a los contenidos simbólicos estudiados desde la iconografía y la iconología.

Uno de los primeros en abordar los orígenes de las relaciones existentes entre las artes y las imágenes como forma de interpretar el pasado en su propio devenir histórico fue Francis Haskell en la obra *La historia y sus imágenes* (1994). En la presentación del libro, el autor sitúa la experiencia de muchos historiadores no especializados en arte en un punto intermedio a las situaciones planteadas más arriba por Saxl y Lafuente Ferrari: reclama, como el primero, la atención hacia ese objeto de estudio por toda clase de historiadores, pero coincide con el segundo en la necesidad de dominar unas herramientas básicas con las que afrontar, desde la historia del arte, su propio análisis. Así, pues, reconoce que "al historiador se le ha acusado (a menudo justificadamente) de recurrir a la iconografía de manera tosca y desprovista de sensibilidad; de haber ignorado la delicadeza del toque, la sutileza del dibujo, la armonía y discordancia del color, la transformación imaginativa de la realidad y todos esos elementos virtuosos que puede afectar de manera fundamental la naturaleza de la imagen que el artista trata de interpretar" (Haskell, 1994, p. 2).

Evidentemente, cualquier aproximación al contenido de la obra de arte debería realizarse siempre tomando en consideración aquellos aspectos materiales, técnicos, estéticos, formales, etc. que la definen como artefacto, así como otras consideraciones relativas a su contexto cultural inmediato como, por ejemplo, el artista que realizó la obra, el lugar para el que fue pensada, los usos y funciones que pudo tener o el conocimiento de su recepción entre los espectadores de la época. También se debería saber discernir entre aquellas obras que nacieron con una vocación testimonial y aquellas otras que, sin plantear esa finalidad, ofrecen en un determinado momento un valor documental de enorme riqueza, que a su vez es siempre independiente de su criterio estético. Habla-

Material protegido por derechos de autor

ríamos, en definitiva, de la capacitación requerida para dominar las herramientas de interpretación que exigen los materiales visuales (Gaskell, 1993), entre las cuales se encontrarían la iconografía y la iconología.

2.1. *La historia, entre testimonio, exaltación y conmemoración*

Aunque los relatos procedentes de la mitología clásica y el cristianismo no se pueden considerar hechos propiamente históricos, sino relativos al mundo de los ritos y creencias, su alcance ha tenido a lo largo del tiempo un peso trascendental en la creación artística. No podemos olvidar que en base a muchos de sus temas y asuntos se concibieron más tarde esquemas compositivos, convenciones y significados asociados a los distintos tipos de acción, estereotipos en las actitudes, comportamientos y pasiones humanas, etc. Eso explica que el asunto de fondo de motivos similares (por ejemplo, la representación de una batalla) sigan criterios muy parecidos en el lenguaje figurativo independientemente de la procedencia mitológica, cristiana o histórica del relato en cuestión.

Teniendo en cuenta esto, y adentrándonos ya en materia, un primer aspecto de interés que puede ayudarnos a imaginar el valor documental de una imagen es el grado de veracidad que se le pudo haber reconocido como testimonio ocular de un hecho en cuestión en opinión de sus coetáneos. Aunque era poco frecuente, se podían dar ocasiones en las que cobrase igual o mayor categoría que la fuente escrita, sobre todo en disputas históricas. Haskell recupe-

Recepción de las reliquias de San Marcos en Venecia, siglo XIII. Mosaico de la Puerta de San Alipio, Basílica de San Marcos, Venecia.

Material protegido por derechos de autor

rará en este sentido, y a modo de ejemplo, el relato de un cronista de la segunda mitad del siglo XIII que, al narrar el traslado desde Alejandría de las reliquias de San Marcos a la ciudad de Venecia casi medio siglo antes, confería un valor documental al mosaico que entonces se realizó del mismo tema en la puerta de San Alippio de la propia basílica:

> *"Y si cualquiera de vosotros desea comprobar que estas cosas sucedieron tal como las cuento, que acuda a la hermosa iglesia de San Marcos en Venecia y lo vea directamente, porque la historia está allí escrita tal como os la he contado"* (Haskell, 1994, p. 79).

El hecho de que el cronista empleara el término "escrita" para referirse a lo que en realidad era una representación plástica –y además, prácticamente coetánea a su texto– denota según Haskell el valor que aquél confería a la escena como prueba histórica, pero tampoco debemos olvidar la inscripción que acompañaba a la imagen en la parte superior, destinada a explicar el suceso. La inserción de este tipo de leyendas y descripciones junto a imágenes de acontecimientos históricos es uno de los elementos que, de hecho, dejarían entrever la intención de conservar la memoria de un hecho, algo que se puede observar en cualquier periodo y a través de múltiples soportes. Así sucede, por ejemplo, en la serie de tapices que Carlos V encargó en el año 1546 para conmemorar *La conquista de Túnez*, que tuvo lugar en 1535. El encargo es, además, una interesante muestra de la complejidad y diversidad de cuestiones que entran en juego a la hora de afrontar la veracidad de una imagen histórica.

La colección, compuesta por doce paños, respondía a una práctica común en el transcurso de la Edad Moderna entre las casas reales europeas para conmemorar los diferentes acontecimientos gloriosos de un reinado o una dinastía. En este caso, la serie celebraba las victorias de Carlos V en su campaña contra los turcos, resaltando a su vez su figura como defensor del catolicismo (Herrero Carretero, 1991). Si atendemos a la intención histórica con la que fue diseñado el conjunto, cabe señalar que el emperador se hizo acompañar durante la contienda de un nutrido grupo de poetas e historiadores con el fin de glosar sus éxitos, así como del pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen, que tomó del natural numerosos apuntes de las gentes, lugares y las mismas batallas, siendo algunas de ellas difundidas a través del grabado. El hecho de disponer de un artista sobre el terreno dotaba al conjunto de una veracidad que se debe reconocer, fundamentalmente, en la detallada descripción de arquitecturas, topografías, vestimentas y armas, siendo igualmente de gran valor testimonial el catálogo de tipos humanos representado. Por su parte, la vocación testimonial para el recuerdo se complementa con la inserción de las cartelas explicativas redactadas en castellano –describiendo la crónica del asunto– y en latín –ensalzando la figura heroica del emperador como César–. En el tapiz dedicado a *La revista de las tropas en Barcelona*,

Material protegido por derechos de autor

la explicación de la imagen quedaba resumida en el texto de la cartela superior del siguiente modo:

> *"Todas estas cosas así ordenadas y medido el tiempo conforme a lo que el Emperador le parecía, que convenía partir para Barcelona: parte de Madrid y llega a Barcelona, donde reconociendo los aparejos que allí había mandado proveer, hace muestra o alarde de los grandes y caballeros de su casa y corte, y acabadas de juntar las armadas que allí habían de venir, postrero día de Mayo, se hizo a la vela: llevando al Infante don Luis, su cuñado, que como muchos caballeros portugueses, venía a hallarse en la jornada. Toca en Mallorca y Menorca, y con tiempo algo recio, pasa por el golfo de León a Cerdeña, donde halla la armada que el marqués del Gasto traía de Italia, como se representa en la primera pieza, que es la carta de marear, y así de muchas hecha una: de más de 350 velas, prosigue el emperador su viaje en África".*

Jan Cornelisz Vermeyen y Willem de Pannemaker, La revista de las tropas de Carlos V en Barcelona, ca. 1548-54. Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

El tapiz representaba la llegada de Carlos V a Barcelona el 3 de abril de 1535 al frente de su ejército, así como la revista que pasó a las tropas de su armada el 14 del mes siguiente. En un primer plano se representa el desfile

Material protegido por derechos de autor

semicircular de los diferentes cuerpos de caballeros, primando la excelente calidad de sus detalles y reservando a un segundo plano el retrato del emperador a caballo, junto a los cronistas y registradores de tropas. La vista en perspectiva deja ver al fondo la descripción de la ciudad de Barcelona, el mar con la flota naval atracada y la montaña de Monserrat. En las cenefas que sirven de marco a la escena, se insertaban por su parte otros símbolos como la doble águila imperial, las armas del monarca, las columnas de Hércules –personificación de la dinastía de los Habsburgo– y la divisa del emperador "Plus Oultre" (Más Allá).

Aparte de los asuntos representados en cada uno de los paños, el conjunto alcanzaba un enorme valor simbólico como estrategia de representación y propaganda del poder de la dinastía, pues lo habitual es que este tipo de obras se exhibiera de forma excepcional en diversas celebraciones de la corte. Cuando la serie fue terminada, viajó hasta Inglaterra como regalo de nupcias del príncipe Felipe y la reina María Tudor, donde se expusieron en el palacio de Whitehall. Posteriormente acompañaron a este último cuando se desplazó a los Países Bajos en 1556, formando parte de la decoración de la catedral de Ámberes al celebrarse allí el capítulo de la Orden del Toisón de Oro. Con su regreso a España, los tapices llegaron a Simancas y más tarde al Alcázar de Madrid, donde Felipe II los terminaría incorporando a los bienes de la corona. El éxito de la tapicería hizo que se tejieran al menos dos copias más para María de Hungría, hermana del emperador, y otra para el duque de Alba, llegándose a realizar otras dos más en el siglo XVIII bajo el reinado de Felipe V. Finalmente, si nos referimos a las condiciones materiales de los tapices, se debe resaltar que los paños se manufacturaron con sedas procedentes de Granada, hilos, lanas y estambres de Lyon, así como hilos de oro y planta facilitados por el propio emperador a Pannemaker, quien se encargó de tejerlos en su prestigioso taller de los Países Bajos.

Mientras que en el conjunto de tapices de las victorias de Carlos V en Túnez predominó la voluntad de describir, casi a modo de reportaje, los principales lugares, personajes y acontecimientos de la campaña militar, lo normal en este tipo de programas iconográficos durante la Edad Moderna fue tender a composiciones más complejas que hacían resaltar la exaltación del personaje a través de diferentes recursos simbólicos, como el uso de alegorías y deidades de la mitología clásica. Un ejemplo representativo de estas prácticas en pleno apogeo del barroco fue el ciclo de veinticuatro cuadros que empezó a pintar Peter Paul Rubens en 1621 consagrados a la gloria de María de Médicis en el Palacio de Luxemburgo en París, único encargo de una reina de Francia para inmortalizar su propia vida y legitimar su poder como regente durante la minoría de edad de su hijo, el futuro Luis XIII. La incorporación de estas figuras mitológicas confería una dimensión eterna y atemporal de los sucesos protagonizados por la reina, resaltando el reconocimiento de sus virtudes y valores (Cosandey, 2004).

Material protegido por derechos de autor

En escenas como el *Desembarco en Marsella*, la reina está acompañada en el plano inferior por el dios Neptuno y su séquito, quienes la han llevado a buen puerto durante su travesía; en la parte superior, sobrevuela la Fama anunciando la llegada a tierra de la comitiva real y, en el centro de la composición, las alegorías de la monarquía de Francia y la ciudad de Marsella le dan la bienvenida. Francia aparece ataviada con el manto real –bordado con las flores de lis–, pero al mismo tiempo encarna la imagen de la diosa Minerva, un recurso polisémico de significados que sería muy habitual en este tipo de obras. La inserción de deidades y personificaciones en el resto de pinturas del programa de María de Médicis seguía en lo esencial las mismas pautas, adaptando al tema de cada escena las figuras más convenientes en función del asunto a resaltar, incluyendo las propias deidades que podía encarnar la protagonista: así pues, en *El destino de María de Médicis*, observamos cómo las Parcas tejen el destino favorable de la reina, cuya figura aparecería representada como la diosa Juno, mientras que su esposo, el rey Enrique IV, sería la personificación de Júpiter. Estas encarnaciones vuelven a repetirse en la escena del *Encuentro del rey y la reina en Lyon* justo antes de su enlace nupcial.

Peter Paul Rubens, El desembarco de María de Médicis en Marsella, 1622-25. Musée du Louvre, París.

Material protegido por derechos de autor

El encargo de obras conmemorativas sobre los acontecimientos ligados a la historia de las diferentes dinastías en el transcurso de la Edad Moderna se terminó materializando en diversos soportes, escenarios y lugares, siendo además promovidos por toda clase de particulares e instituciones. Un ejemplo muy extendido de este tipo de imágenes fueron las composiciones alegóricas que servían como celebración de un hecho determinado con vocación de ser recordado a través de la historia, como los nacimientos de herederos que garantizaban la continuidad del linaje real, hecho que solía coincidir con algún otro éxito de la corona. La pintura de François G. Menageot sobre la *Alegoría del nacimiento del Delfín* (1783), es buena prueba de ello, donde se combinan personajes y espacios terrenales –la comitiva del ayuntamiento que se dispone a recibir al infante recién nacido de las manos de Francia– con alegorías abstractas en un plano ideal destinadas a simbolizar la gloria del rey y la casa de Borbón. El catálogo del Salón donde se expuso el lienzo describía la obra de la siguiente manera:

> *"Francia tiene en brazos al Delfín recién nacido, la Sabiduría le precede y la Salud lo apoya: a continuación están la Justicia, la Paz y la Abundancia. Sobre la plataforma que ocupa el primer plano del cuadro, el Cuerpo de la*

François G. Menageot, Alegoría del nacimiento del Delfín, 1783. Château de Versailles, Versalles.

Material protegido por derechos de autor

Ciudad viene a recibir al Delfín, y agradece al Cielo el presente que acaba de hacerle a Francia. En el lado opuesto, el Pueblo en una multitud expresa, a través de su entusiasmo, la alegría y la Felicidad Pública. En el fondo del cuadro se encuentra la pirámide de la inmortalidad, decorada con los retratos del Rey y la Reina. En lo alto de este monumento se percibe a la Victoria que graba el momento del nacimiento del Príncipe, aludiendo a la captura de Yorck Town, cuya noticia llegó el mismo día del alumbramiento de la Reina".

Este tipo de escenas alegóricas acabó siendo enormemente frecuente en el transcurso de la Edad Moderna, constituyéndose convenciones comunes a determinados hechos –como el de los nacimientos de príncipes– y usando aquellas personificaciones más habitualmente asociadas a las ideas y virtudes propias del buen gobierno, de ahí que se repitieran composiciones muy similares entre sí en diferentes monarquías usando los mismos códigos simbólicos de representación como semántica del poder (González de Zárate, 1997, pp. 24-26). En este orden de cosas, parece entonces razonable pensar cómo la mitología clásica tuvo un enorme peso al concebir este tipo de obras, pues su ámbito de influencia no fue simplemente el relato de los antiguos mitos, sino la apropiación e identificación de sus leyendas y personajes al tiempo presente, algo que en cierto modo también ocurriría con otros asuntos y figuras derivados de los textos bíblicos.

3. Mitología y cristianismo: dos aproximaciones teóricas y un caso práctico

Como ya avanzábamos antes, una de las razones que explican por qué la mitología clásica y el cristianismo han tenido tanto peso en la historia del arte occidental se debe a que no sólo ejercieron un papel clave en la concepción de ideas, temas y asuntos, sino que también sirvieron, de manera cíclica, como auténticos catalizadores del lenguaje visual. El alcance de esas influencias y relaciones sólo se puede comprender por completo tomando en consideración diferentes variables interconectadas entre sí, que afectan a su vez a otras dimensiones culturales más allá de la obra de arte.

Entre ellas, una primera atañe a aspectos filosóficos y teóricos sobre el pensamiento de la actividad artística y el desarrollo de las correspondientes teorías que se van sucediendo, principalmente, desde el Renacimiento. En segundo lugar, se encuentran los criterios estéticos que determinan el gusto de una época, así como aquellos de carácter compositivo de los que depende la codificación de las formas y del propio lenguaje figurativo. La tercera variable a considerar depende de cuestiones técnicas y materiales implícitas en el propio proceso creativo, las cuales dan a conocer el grado de refinamiento de las bellas artes de un periodo, artista o lugar. A todo ello hay que sumar, final-

Material protegido por derechos de autor

mente, lo relativo a los temas y motivos iconográficos, estudiados por medio de las fuentes literarias y el conocimiento directo de las propias obras (Barral i Altet, 2003).

El estudio de estas variables abrió desde fines del siglo XIX nuevas vías de investigación para entender los mecanismos de pervivencia del sustrato clásico y cristiano a través de las imágenes, algo que sobrepasaba el estudio aislado de formas y significados, ya que se buscaba más bien comprender sus diversas reinvenciones y apropiaciones. Estos intereses terminarían constituyendo, de hecho, los cimientos de la iconografía y la iconología tal y como se concibieron científicamente en el transcurso del siglo XX. Aunque revisaremos historiográficamente estas cuestiones en el segundo capítulo, dedicaremos las siguientes líneas a explorar algunos de estos fenómenos a partir de dos propuestas conceptuales y un estudio de caso como ejemplo.

3.1. *La vida de las imágenes*

Las palabras de la conferencia de Fritz Saxl de 1947 con las que abríamos el apartado anterior fueron publicadas unos años más tarde en una compilación póstuma de textos del autor que ha tenido una enorme incidencia posterior en los estudios iconográficos. En este ensayo, Saxl explicaba una de sus aportaciones teóricas de mayor relevancia: el concepto de *continuidad* y *variación* en el significado de las imágenes. Para Saxl, por historia de las imágenes había que comprender el estudio de la *continuidad* de las formas en distintos momentos, lugares y civilizaciones, así como la *variedad* de significados, usos y funciones que pudieron tener según el contexto en cuestión. Se trataba de una labor que debía trascender los límites de la historia del arte, ya que, como explicábamos más arriba, en realidad era un problema común al estudio de las humanidades en su conjunto. El autor partía de la tesis de que:

> *"Las imágenes que tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético y de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido".*

Con el fin de explicar su planteamiento, Saxl pasaba a exponer, a modo de ejemplo, el ciclo de vital de tres imágenes que habían pervivido en diferentes periodos de la historia. Dos de esos ejemplos se rastreaban desde los tiempos de la antigua Mesopotamia hacia el año 3000 a.C. y consistían en estudiar la continuidad y variación de una figura humana sosteniendo entre sus manos unas serpientes, y otra que lucha con el toro. La primera evolucionó experimentando diversos cambios de forma y significado: pasó de ser una divinidad

Material protegido por derechos de autor

sumeria masculina representativa de la lucha contra el mal a ser una diosa de la fertilidad en Egipto, ménade dionisiaca en Grecia y, tras desaparecer durante casi el primer milenio de nuestra era, la representación del alma cristiana atormentada por sus pecados en la Europa central e Inglaterra de hacia 1200. La segunda figura procedía de los tiempos en que se empezaba a domar al toro, donde la lucha contra la bestia se convertiría en una imagen del poder del héroe en Mesopotamia y Grecia, extendiéndose variaciones con distintos significados en Persia y Roma a través del culto al dios Mitra y acabar siendo, ya en la Edad Media, la personificación de Sansón y el león (Castiñeiras González, 1998, p. 98; García Mahiques, 2008, pp. 203-205).

La última imagen estaba bastante más acotada, pues se limitaba esencialmente a la época de Grecia y Roma y su posterior recorrido y pervivencia en el mundo cristiano posterior: nos referimos a la figura alada antigua asociada al mensajero, que daría paso al ángel que todos conocemos hoy. Desarrollaremos algo más a fondo este tercer ejemplo para ver de cerca el razonamiento de Saxl, alguna de las imágenes que le sirvieron de estudio y otras que podemos aportar nosotros al releer sus ideas. El autor comenzaba su tercer ejemplo definiendo los significados que la palabra había tenido en el mundo antiguo, ya que

Balaam y el ángel, siglo IV. Hipogeo de Dino Compagni, catacumba de Via Latina, Roma.

Material protegido por derechos de autor

al margen de estudiar las imágenes también atendería en este caso al análisis de sus fuentes. En el Antiguo Testamento, la figura del ángel se nombraba con el término hebreo *mal'akh*, cuyo significado era mensajero; en Grecia se tradujo por *ó ággelos*, esto es, el que anuncia, y de ahí fue introducida ya en las lenguas modernas como *ángel*. No obstante, la connotación que se le da como figura alada no existió en los textos hebreos ni griegos, como se puede deducir cuando se revisan algunos pasajes bíblicos, donde casi siempre se describían como guerreros de Dios con una espada desnuda en su mano, como por ejemplo se muestra en la temprana escena paleocristiana de Balaam y el ángel. Uno de los ejemplos que Saxl cita en su ensayo sobre la forma de describir la figura del ángel se encuentra en el Libro de Josué (5:13-14):

> *"Estando Josué cerca de Jericó, alzó sus ojos y vio un varón que estaba delante de él, el cual tenía una espada desenvainada en su mano. Y Josué, yendo hacia él, le dijo: ¿Eres de los nuestros, o de nuestros enemigos?*
>
> *Él respondió: No; mas como Príncipe del ejército de Jehová he venido ahora. Entonces Josué, postrándose sobre su rostro en tierra, le adoró [...]".*

La descripción no deja lugar a dudas: el ángel se aparece a Josué con la apariencia de un guerrero, no la de una figura con alas, elemento que por otro lado habría hecho innecesaria la pregunta sobre si el ángel era de los suyos o los enemigos, pues le hubiera reconocido de forma inmediata como mensajero celeste. Una de las primeras representaciones del ángel como figura alada se encuentra en la iglesia de Santa María la Mayor de Roma, donde la Virgen y el Niño aparecen rodeados de ángeles alados en diversas escenas del ciclo de la Infancia de Jesús. En la representación de la Anunciación, incluso se puede ver a uno de ellos suspendido en el aire, muestra inequívoca de cómo esta acepción moderna ya debía estar plenamente asimilada en Occidente en torno

La Anunciación (detalle), siglo v. Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma.

Material protegido por derechos de autor

al siglo V. En opinión de Saxl, desde este momento la imagen del ángel apenas experimentaría cambios sustanciales, y los casos donde poder encontrar figuras no aladas serían casi inexistentes. Una excepción tardía se encuentra en la ilustración del relato citado de Josué que aparece en la obra *Figures de la Bible, illustrées de huictains francoys*, publicada en 1564. La ilustración del pasaje respeta en este caso la descripción bíblica: el ángel se ubica en el centro de la composición con la espada y vestido, como Josué, a la heroica, esto es, según el modelo clásico del guerrero romano; este último se arrodilla ante él en el extremo derecho de la composición y, al fondo, aparece representada la ciudad de Jericó con sus murallas, señal de que la acción sucede a las afueras de la misma.

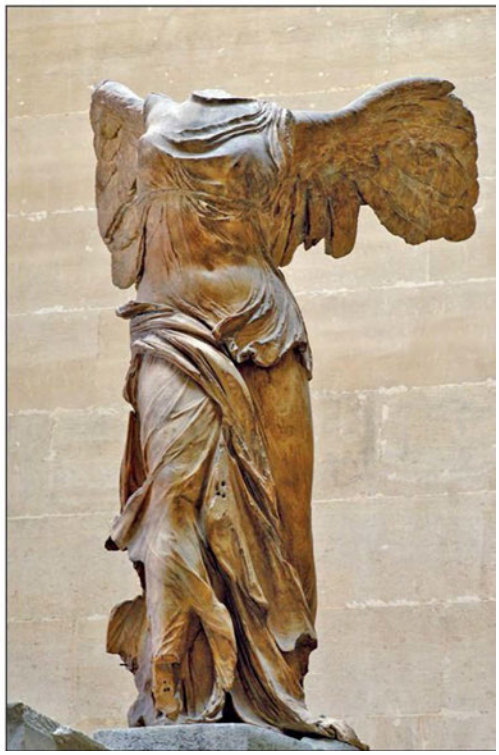
Pierre Eskrich, Josué y el ángel, il. de *Figures de la Bible, illustrées de huictains francoys*, 1564. Bibliothèque Municipale de Lyon, Lyon.

A diferencia de los dos ejemplos anteriores sobre la figura con las serpientes y el hombre luchando contra la bestia, Saxl sigue aquí el orden inverso para recorrer las continuidades y variaciones de la imagen, retrocediendo en el tiempo para explicar el origen de la figura alada en la tradición grecolatina, así como responder a la pregunta de si el cristianismo creó una nueva imagen o adaptó una antigua. La figura alada se popularizó sobre todo en Grecia,

Material protegido por derechos de autor

donde se desarrollaron varias tipologías de mensajeros divinos alados como Mercurio, Iris y la Victoria, que solía bajar velozmente de los cielos para coronar a los vencedores tras una batalla en la lucha armada o en competiciones de atletas o poetas. Este último parece ser el caso de la representada en este vaso griego de figuras rojas, llevando en la mano un timiaterio o incensario. Sin embargo, la procedencia de la forma que adquiere el ángel cristiano a partir del siglo V deriva, como es lógico, de la apropiación que, de esta figura, hicieron los romanos. Al ser una nación guerrera por naturaleza, éstos llevaron a cabo numerosos tipos de representaciones de la diosa, sobre todo en tiempos de los emperadores, donde la Victoria no se precipita ya desde el cielo como mensajera de los dioses, sino que suelen ser pesadas figuras erguidas y serenas, un modelo que se extendió igualmente a la Roma oriental en Constantinopla. Aunque el modelo procedía igualmente de Grecia –la Victoria de Samotracia es prueba representativa de ello–, su representación se acabaría normalizando en Roma y desde ahí al cristianismo, adoptando igualmente la vestimenta de largas túnicas blancas, expresión del carácter inmaculado que definirá al ángel.

Niké alada, ca. 490 a. C. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Victoria de Samotracia, ca. 190 a. C. Musée du Louvre, París.

Material protegido por derechos de autor

3.2. *Los temas de encuadre*

Frente a las ideas de vida, cambio, movimiento y renovación que se deslizan de las teorías de Saxl se contraponen las fuerzas de la tradición, definidas por su inercia e inmovilidad en palabras de Jan Bialostocki. Este último historiador del arte partía de la idea de que toda imagen visual estaba profundamente enraizada en una prehistoria colectiva del espíritu humano que permanece en cierto modo estable y constante, haciendo posible, en realidad, reconocer las transformaciones que se producen en las imágenes. En este sentido, el imaginario de la tradición clásica y cristiana sería uno de esos elementos clave de permanencia, pues cualquier nueva configuración figurativa en torno a un tema estaría siempre sometida a esquemas compositivos y formas ya existentes de antemano, que de hecho actuarían, en palabras del autor, como un imán de atracción:

> *"Una imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella. Así pues, no sólo podemos hablar de una "fuerza de inercia" de los tipos iconográficos, sino también de un fenómeno al que podríamos llamar fuerza de la gravedad iconográfica. La fuerza y la dirección de estas transformaciones fue determinada por leyes diversas en distintas épocas"* (Bialostocki, 1972, p. 113).

Los orígenes de ese conjunto de imágenes que conforman la tradición y ejercen esa fuerza de gravedad iconográfica se situarían en las primitivas religiones antiguas, pasando a ser transformado en la época más brillante de la cultura griega y, sobre todo, romana, ya que a la etapa del imperio de esta última se debe la mezcla de los elementos orientales con las formas humanísticas del clasicismo. Como se puede deducir, el cristianismo tomaría igualmente de esas soluciones compositivas la concepción de sus contenidos y funciones hasta formar un nuevo repertorio durante el Renacimiento, donde destacarían un conjunto particular de imágenes con significados especiales y típicos en los que la mezcla de elementos paganos cristianos ejercería un mayor poder de atracción.

El concepto de tema de encuadre planteado por Bialostocki se plantea, bajo estas circunstancias, en el momento en que un artista se dispone a crear un nuevo tipo iconográfico, para lo cual requiere un esquema compositivo determinado, esto es, una fórmula que guarde ciertas similitudes en la ordenación de los elementos visuales o la definición de sus formas, sintiéndose en consecuencia atraído por esas otras imágenes de la tradición, en un proceso de asimilación y adaptación que se puede rastrear en diferentes tipologías de imágenes o cronologías. Un ejemplo que puede ayudarnos a comprender lo expuesto se da en la obra de Nicolas Poussin *Rinaldo y Armida*, personajes del poema épico de Torcuato Tasso *Jerusalén liberada* (ca. 1575). El pintor seleccionó el momento del relato en el que Armida empieza a enamorarse de su enemigo mortal, el soldado Rinaldo, cuando éste duerme profundamente junto a la orilla del río Orontes. A la hora de afrontar la composición, Poussin

Material protegido por derechos de autor

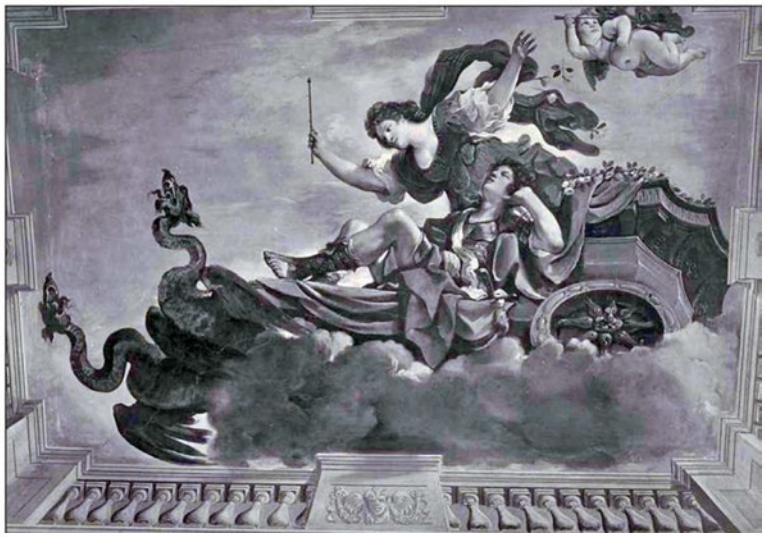
tomó prestados varios elementos de la leyenda de Selena y Endimión representada en sarcófagos romanos clásicos, que tuvo ocasión de conocer durante su estancia en Roma, dibujando copias de los mismos. Como se puede apreciar, hablamos de dos temas diferentes que comparten un motivo común, el de la "visita" que hace una mujer a un héroe dormido, donde el estado de ánimo de fondo es también similar, en este caso, el de una historia de amor.

Nicolas Poussin, Rinaldo y Armida, ca. 1630. Dulwich Picture Gallery, Londres.

Selene y Endimión, sarcófago romano (detalle), 190-210. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Material protegido por derechos de autor

Siguiendo con la misma historia de Armida y Rinaldo, y para ver la diversidad de fuentes a las que un artista podía acudir a la hora de buscar sus temas de encuadre, podemos citar otra escena de la misma historia en la que Armida



Guercino, Armida transporta en su carro a Rinaldo dormido, ca. 1621. Palazzo Costaguti, Roma.

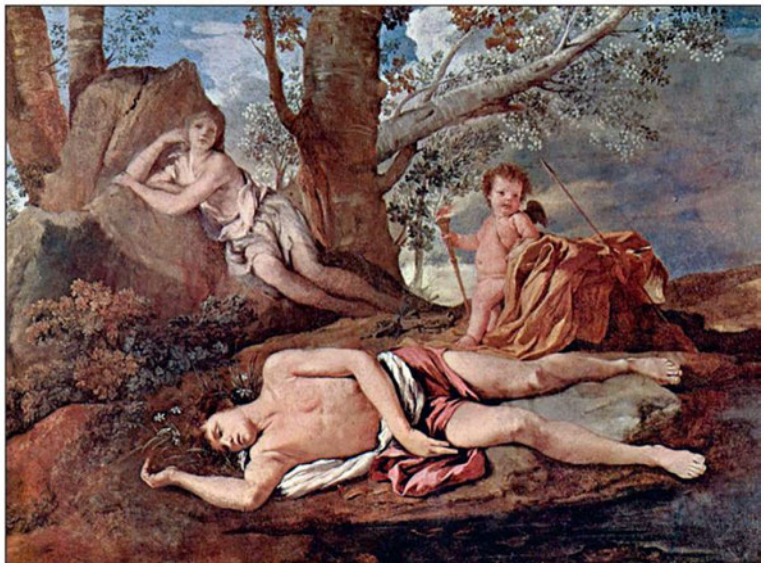
Bernard Salomon, Huida de Medea, il. de *La vita et metamorfoseo d'Ovidio*, 1559. Bibliothèque nationale de France, París.

transporta a Rinaldo, aún dormido, en su carro celeste tirado por dragones, pintada en esta ocasión por Guercino. En este caso, la imagen del carro se inspira en otros temas de encuadre procedentes de la mitología clásica; así pues, encontramos el mismo motivo en la huida de Medea en el carro de Helios tras matar a sus propios hijos, relato del que quedó constancia en diversas ilustraciones del texto de las *Metomorfosis* de Ovidio, de las que nos ocuparemos a continuación.

El concepto de temas de encuadre planteado por Bialostocki ofrece, como vemos, múltiples opciones de transferencia. Aunque lógicamente la mayor parte de las mismas procederían siempre de los temas paganos, podemos incluso encontrar el caso contrario; esto es, artistas que consciente o inconscientemente reutilizaron esquemas popularizados en la tradición de arte cristiano para traspasarlos a asuntos de la mitología clásica, en una dirección, por tanto, de doble sentido. Un ejemplo que puede servirnos para visualizar esta última idea son las dos pinturas realizadas por Nicolás Poussin entre 1628 y 1630 sobre la representación cristiana de la *Lamentación al pie de la cruz* y el asunto mitológico *Eco y Narciso*. Como ha señalado en este caso Reau (2008, p. 23), si bien es cierto que la descripción literaria del relato sobre Eco y Narciso hay que encontrarlo en fuentes como el poema de Ovidio, la fórmula compositiva y formal utilizada por el artista procedió directamente de la convención o tema de encuadre de la obra anterior. En este caso, no sólo se comparte la disposición de los cuerpos tendidos de Cristo y Narciso, sino también el estado emocional de fondo de quienes lloran su pérdida e incluso las propias fórmulas compositivas en el modo de organizar las figuras o cerrar el paisaje de la composición.

Nicolas Poussin, Lamentación al pie de la cruz, 1628-29. Alte Pinakothek, Munich.

Material protegido por derechos de autor



Nicolas Poussin, Eco y Narciso, 1629-30. Musée du Louvre, París.

3.3. *La reinterpretación cristiana del mito: los* Ovidios moralizados

La asimilación de los temas y asuntos paganos grecolatinos que tuvo lugar en el proceso de expansión y consolidación del cristianismo provocó, al margen de las apropiaciones de su imaginario, el nacimiento de una nueva lectura del mito clásico en la que prevalecía, ante todo, una intención alegórica-moral. La reinterpretación e introducción de nuevos conceptos y enfoques contribuyó así a desarrollar un vehículo de transmisión doctrinal por el que se reclamaba la utilidad de la mitología clásica en la enseñanza de las virtudes, lo cual se puede apreciar en obras exclusivamente dedicadas a estos temas, como *Los Doce trabajos de Hércules* de Enrique Villena (1483), y otros géneros literarios. Erasmo de Rotterdam, por ejemplo, se sirvió tanto de dioses y héroes paganos como de figuras del Antiguo Testamento para describir los modelos de virtud de su *Manual de caballero cristiano* (1503), y, desde Alciato –del que hablaremos en próximos temas–, todos los libros de emblemas usaron de forma habitual las figuras de personajes mitológicos como alegorías de carácter moral (Esteban Lorente, 2002).

En el ámbito de la iconografía, no obstante, la mejor prueba de estas nuevas relecturas en torno a la Antigüedad y el mito fueron los llamados *Ovidios*

Material protegido por derechos de autor

moralizados, versiones destinadas a reescribir y comentar las *Metamorfosis* del autor romano de acuerdo a los principios y valores del mundo cristiano (Franco Durán, 1997). Muchas de las copias manuscritas que circularon durante la Edad Media incorporaron de forma gradual las primeras iluminaciones del texto para ilustrar las fábulas, constituyendo un temprano imaginario de los mitos narrados por Ovidio adaptado a las convenciones compositivas y estilísticas del periodo, y plenamente asentado al aparecer las primeras ediciones impresas en 1484 y 1493. En los códices de mayor calidad, el texto se acompañaba de escenas destinadas a ilustrar el poema, normalmente acompañadas de otros detalles ornamentales como la decoración de letras capitales o la inclusión de motivos vegetales.

En otros ejemplares, las imágenes ocupaban un folio completo, confiriéndole así mayor importancia. Así sucede en este otro códice ya tardío, de hacia 1531, que contenía una traducción de las *Metamorfosis* al francés realizada por Clément Marot. En este tipo de escenas se puede apreciar otra

Píramo y Tisbe, il. de códice manuscrito iluminado de las *Metamorfosis* de Ovidio, último tercio s. XV. British Library, Londres.

Apolo y Dafne, il. de código manuscrito iluminado, traducción de las *Metamorfosis* al francés de Clément Marot, ca. 1531. Oxford University, Oxford.

Material protegido por derechos de autor

cualidad de los códices iluminados que pasaría a caracterizar igualmente la composición de las primeras ediciones impresas: la función educativa que cumplían estas imágenes. Por un lado, se trata de escenas donde se busca mostrar del modo más claro posible la identificación del tema, ubicando a los personajes en primer plano; por otro lado, las figuras se acompañan de cartelas y cintas que indican sus nombres, facilitando así el reconocimiento inequívoco de cada una y, finalmente, todas las imágenes incorporan un pie en la parte inferior donde se resume, en dos o tres líneas, el asunto representado. Al observar las escenas de estos dos códices, es fácil apreciar, por su parte, cómo los artistas implicados en estas copias iluminadas no estaban familiarizados con los imaginarios visuales de la Antigüedad, pues la descripción de las vestimentas o arquitecturas de fondo no sigue en modo alguno los motivos clásicos, sino que se adaptan a las modas y escenarios propios de la época, algo que también fue habitual en las representaciones de asuntos bíblicos y literarios.

Con el nacimiento de la imprenta y del grabado, las posibilidades de difusión del poema se multiplicaron rápidamente con numerosas ediciones y traducciones publicadas en toda Europa desde comienzos del siglo XVI, momento en el que el libro impreso comenzaba a desarrollar unas formas propias y autónomas del códice manuscrito, al que había tratado de imitar en los orígenes de la imprenta. Al igual que este último, tanto la incorporación de motivos decorativos –orlas, viñetas o iniciales– como de escenas más complejas que ilustraran sus contenidos, respondían a la necesidad de complementar la comprensión del relato, elevando igualmente la imaginación del lector a la vista de las estampas y la lectura del texto. Para ello, el medio más económico, rápido y eficaz de ilustrar los libros fue el grabado en madera o entalladura, ya que facilitaba estampar a la vez y en una misma página el texto del molde tipográfico y el taco de madera sobre el que se grababa la imagen. Un ejemplo de transición es la edición impresa en latín en la ciudad de Túsculo en 1526 comentada Rafael de Reggio. Como se puede apreciar en la imagen, el libro mantenía todavía ciertas reminiscencias del códice manuscrito en la forma de estructurar el texto principal –glosado a dos columnas–, y en el uso de los tipos góticos, tan común en los primeros tiempos de la imprenta.

Estas reminiscencias formales e iconográficas fueron desapareciendo de forma progresiva a mediados del siglo XVI, al mismo tiempo que se definían nuevas maneras de concebir sus ilustraciones. Un caso singular por su capacidad de renovación e influjo posterior fue *La Métamorphose d'Ovide figurée*, publicada en Lyon en 1557. La obra estaba ilustrada con un juego de ciento setenta y ocho estampas ideadas por Bernard Salomon en el que destacaba su valor artístico y originalidad compositiva, recuperando asimismo los motivos clásicos en la descripción de atuendos y escenarios. Pero la principal novedad de su promotor fue el plan de ilustrar profusamente el poema hasta el punto de concebir una traducción pictórica paralela a la narrativa, de enorme riqueza iconográfica y equiparando por primera vez la relevancia de

Material protegido por derechos de autor

texto e imagen de acuerdo a los cánones humanistas de la máxima horaciana del *ut pictura poesis*.

Minos asedia la ciudad de Megara, il. de *P. Ouidii Metamorphosis*, 1526. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Bernard Salomon, Dafne convertida en laurel, il. de *La Métamorphose d'Ovide figurée*, 1557. Bibliothèque nationale de France, París.

Frente a estas ediciones profusamente ilustradas impulsadas en el entorno de Francia, Países Bajos y Alemania, en Italia y España fue quizás más común la tendencia de ilustrar las primeras traducciones a estas lenguas con una única imagen por cada uno de los quince libros en que se dividía el poema. Como ya señalara Gállego (1987, p. 40), la inserción de estas imágenes fue un medio más efectivo que la palabra escrita para atraer el interés del lector. En el caso de esta obra en particular, de nuevo se puede constatar –como ya vimos más arriba– la retroalimentación existente entre asuntos, motivos y temas de encuadre sacros y profanos. Así pues, la ilustración con la que se daba pie al primer libro del poema incluía una figura muy similar a la que se conocía de Dios Creador pintada por Miguel Ángel, pudiendo observar otras tantas relaciones similares en cuanto a fórmulas compositivas y representación de personajes.

El mundo emergiendo del caos, il. de *Las transformaciones de Ovidio; traducidas del verso latino*, 1589. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

4. Conclusiones

El creciente interés experimentado hacia el estudio de las imágenes en nuestro tiempo ha obligado a reformular la concepción en torno a su valor documental y los diferentes usos y fines que se les ha dado como testimonios históricos de un periodo determinado, algo que no sólo afecta a las investigaciones del historiador del arte sino las de todos aquellos que en la actualidad se interesan por estos artefactos desde una perspectiva cultural.

Aplicadas estas cuestiones a las imágenes propias de la tradición clásica y cristiana, se hace igualmente necesario conocer nuevas fórmulas de análisis que permitan comprender los procesos de cambio, asimilación y apropiación que experimentaron estos materiales y los diversos escenarios en los que tuvieron lugar, como hemos hecho aquí con el estudio de caso de los libros ilustrados de las *Metamorfosis* de Ovidio. Todos estos aspectos reflejan tan sólo propuestas de análisis en torno a la evolución de las formas y sus significados, que pasaremos a desarrollar más a fondo a partir del siguiente capítulo.

Material protegido por derechos de autor

5. Bibliografía

Bibliografía comentada

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
El interés que la imagen ha cobrado durante las últimas décadas en la historia cultural lleva a su autor a reivindicar su valor como fuente documental. El libro ofrece unas nociones muy básicas de aproximación, útiles principalmente para aquellos que no estén familiarizados con las herramientas de la historia del arte y los lenguajes visuales.

HASKELL, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza, 1994.
Sugerente ensayo de naturaleza historiográfica destinado a reflexionar sobre los efectos que imágenes y obras de arte han provocado en los discursos de los historiadores a la hora de interpretar el pasado desde los tiempos de la Antigüedad y a través de diferentes casos de estudio.

PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz. *Mitología clásica en el arte medieval*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil ediciones, 2015.
Publicado por primera vez en 1933, este pequeño libro permite aproximarse al impacto de la mitología clásica durante la Edad Media, así como conocer de primera mano, y en un lenguaje sencillo y accesible, el pensamiento de sus autores: dos de las figuras más relevantes de los estudios clásicos de iconografía e iconología.

Bibliografía general

BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

COSANDEY, Fanny. "Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, núm. 19 [en línea].

ESTEBAN LORENTE, Juan F. "Los dioses paganos en nuestras iglesias", en J. M. Maestre et al. (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002, vol. 3, pp. 1521-1548.

FRANCO DURÁN, M. Jesús. "Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas", *Scriptura*, 1997, núm. 13, pp. 139-149.

Material protegido por derechos de autor

GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José M. *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz: Instituto Ephialte, 1997 (véase principalmente el capítulo 1).

HERRERO CARRETERO, Concha. "Renaissance Tapestries from the Patrimonio Nacional", en *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*. Nueva York: MET, 1991, pp. 74-81.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid: Instituto de España, 1985.

RAHNER, Hugo. *Mitos griegos en interpretación cristiana*. Barcelona: Herder, 2003.

SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1989.

WALTER, Philippe. *Mitología cristiana: fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Material protegido por derechos de autor

Tema 2

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA: HISTORIA, CIENCIA Y METODOLOGÍA

1. Introducción.
2. Iconografía. La descripción y colección de imágenes.
   2.1. La iconografía como descripción de retratos.
   2.2. La iconografía como estudio y clasificación de imágenes.
3. Iconología. La interpretación de las imágenes.
   3.1. La *Iconología* de Cesare Ripa.
   3.2. La herencia de Ripa en los siglos XVII y XVIII.
4. Hacia el nacimiento de una metodología contemporánea.
   4.1. La renovación de la iconografía en torno al arte cristiano.
   4.2. La iconología como historia cultural.
5. Conclusiones.
6. Bibliografía.

1. Introducción

El campo de conocimiento relativo a la iconografía y la iconología engloba una serie de fundamentos, conceptos, finalidades y usos que no siempre terminan de estar claros para quien se inicia en su estudio. En líneas generales, se podría decir que ambos términos aluden actualmente a una idea de metodología con su equivalente terminología científica destinada a desarrollar las acciones y procesos de identificación, clasificación, análisis e interpretación de las imágenes y los significados de la obra de arte. Esto explica que sus coordenadas de trabajo se hayan ubicado por lo general en el ámbito de la historia del arte, pese a que el alcance de sus investigaciones haya sido –y sea aún– bastante más ambicioso y de carácter interdisciplinar.

Aunque la procedencia intelectual y epistemológica de la iconografía y la iconología son diferentes, su consideración como ramas de conocimiento vinculadas al estudio de la imagen surgieron prácticamente a la vez, evolucionando de forma independiente desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX, momento en el que empiezan a asentarse sus bases conceptuales modernas.

Material protegido por derechos de autor

Partiendo de estas consideraciones, el objetivo de este tema es explicar, desde una perspectiva historiográfica, sus principales usos y acepciones a lo largo del tiempo, paso previo y necesario para conocer y comprender sus aplicaciones prácticas y metodológicas, lo cual reservaremos para el tercer capítulo.

2. Iconografía. La descripción y colección de imágenes

De acuerdo a su etimología, la voz iconografía deriva de los términos griegos *eikón*, que puede traducirse como imagen o retrato, y *gràphein*, que significa escritura o descripción; es decir, la definición más sencilla y precisa que se podría dar del término en función de su morfología sería la de "descripción de imágenes o retratos". Si atendemos a la evolución de su significado en diferentes repertorios lexicográficos de la Edad Moderna, la voz fue registrada por vez primera por Antoine de Furetière (1701), quien al margen de definir la palabra y su origen, explicaba que se trataba del "conocimiento de las estatuas antiguas de mármol y de bronce, de los bustos y semi-bustos, de los dioses temerosos, de las pinturas al fresco, de los mosaicos, y de los diseños antiguos", esto es, de aquellas imágenes vinculadas más directamente al mundo de la Antigüedad. Esta misma definición se ha mantenido prácticamente invariable en diccionarios posteriores de la Académie française desde 1762, así como en diversas ediciones elaboradas en el seno de la Real Academia Española. Prueba de su vigencia es que desde la versión de 1884 hasta la de 2001 apenas han variado sus dos acepciones: "descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos" y de "colección de imágenes o retratos".

Desde un punto de vista científico, la iconografía se ha considerado igualmente como un campo del saber ligado al conocimiento de las bellas artes y de la Antigüedad, resaltando una acepción de carácter más instrumental o metodológico en torno al estudio y análisis de las imágenes. Así lo definía tempranamente Francisco Martínez en su *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes* (1788), una obra organizada en forma de diccionario donde se explicaba que la iconografía era el término "empleado generalmente para indicar el conocimiento de todo cuanto concierne a la escultura y la pintura. Más en particular explica también el conocimiento de los trozos preciosos de la Antigüedad". Una acepción similar pero más tardía que ahonda en el carácter científico de su estudio es la que daría el *Gran Diccionario de la Lengua Española* de Ramón Joaquín Domínguez (1846-1847), donde se enunciaba su significado como la "descripción científica, o tratado de las estatuas, de los cuadros, de las pinturas y de otros monumentos análogos, como bustos, mosaicos, miniaturas antiguas", definiendo a su vez al *iconógrafo* como "la persona que escribe acerca de la iconografía, o está versada en ella".

Más allá de los significados seleccionados entre estos diccionarios, el uso real del término en la historiografía y literatura artísticas se ha limitado a dos

Material protegido por derechos de autor

ámbitos principales: por un lado, el referido a la descripción o colección de retratos, sobre todo de personajes procedentes de la Antigüedad; por otro lado, formulada como una tipología más o menos definida de estudio que buscaba identificar, describir y clasificar un conjunto determinado de imágenes y sus significados, idea más próxima a su sentido actual.

2.1. *La iconografía como descripción de retratos*

La atención que se empieza a prestar al estudio del retrato en los inicios del Renacimiento deriva del creciente interés arqueológico mostrado por los anticuarios y eruditos de finales del siglo XVI en investigar y dar a conocer la efigie de los personajes célebres de la historia identificados en sus colecciones de

IMPERATORVM IMAGINES. fo. 2

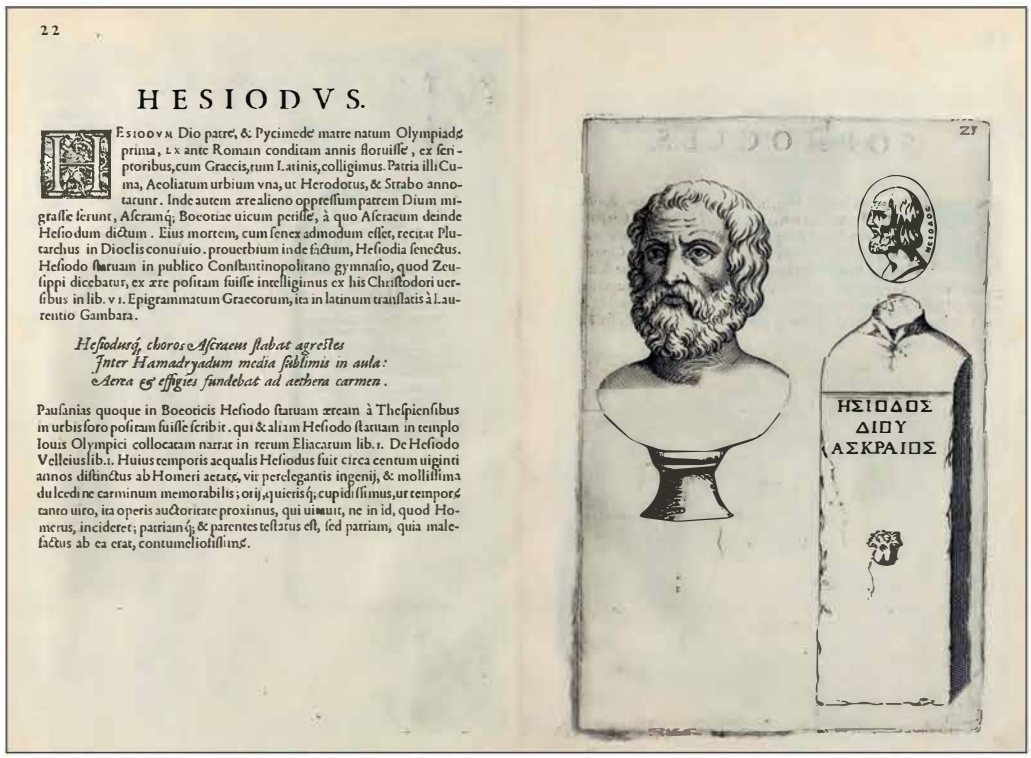
C. IVLIVS CAESAR. Hyſpaniæ Quæſtor, ſuæ pertæſus ignauiæ in urbem reuerſus Pontificatum maximum adeptus. Prætor & Conſul creatus, Gallias intra decennium debellauit, Germanos nõ ſine calamitate ſuorum in ſyluas compulit. Britannos primus tentauit. Quattuor duxit triumphos. Pompeium Pharſalico ſudit prælio. Clementiæ inſignis, quæ uſq; ad pœnitentiam omnes ſuperauit. Sed habuit hic animus tam bellicoſus quibus argui at uix carere potuit. Obæratorum prodigæq; iuuentutis ſubſidium fuit unicum, pronus ac ſumptuoſus in libidines, Rapinis & ſacrilegijs obnoxius. Eloquentia uero tanta, ut Cicero dubitaret cui Cæſar deberet cedere. Dictaturam inuaſit perpetuam, cuius dominatiõe abuſus tribus & uiginti plagis confoſſus ab amiciſſimis periit. LVI. ætatis anno. B

Retrato de Julio César, il. de *Illustrium Imagines*, 1517. Bibliothèque nationale de France, París.

Material protegido por derechos de autor

medallas, monedas, bustos, relieves y estatuas, confiriendo así a la iconografía un valor básicamente documental. Los resultados de estas investigaciones se dieron a conocer en gran medida a partir de la publicación de libros ilustrados donde las reseñas biográficas de estas personalidades se acompañaban de la reproducción de su retrato. La iniciativa más temprana se debe a Giacomo Mazzochi, quien hizo grabar los retratos de su colección numismática en la obra *Illustrium Imagines* (1517), acompañando a cada imagen un texto con los datos vitales básicos del personaje que se ubicaba al pie de la efigie correspondiente. Siguiendo un modelo compositivo común para todos los retratados, esta fórmula de organización editorial daría pie a una nueva tipología de libro de gran aceptación en todo el continente europeo durante el transcurso de la Edad Moderna.

Uno de los más conocidos si consideramos su impacto, difusión e influencia posterior fue el titulado *Imagines et Elogia Virorum Illustrium* (1570) del anticuario Fulvio Orsini, el cual poseía una de las colecciones de antigüedades más célebres de la ciudad de Roma. La obra fue uno de los primeros intentos


22

HESIODVS.

HESIODVM Dio patre, & Pycimede matre natum Olympiad. prima, LX ante Romam conditam annis floruisse, ex scriptoribus, cum Graecis, tum Latinis, colligimus. Patria illi Cuma, Aeoliatum urbium vna, ut Herodotus, & Strabo annotarunt. Inde autem ære alieno oppressum patrem Dium migrasse ferunt, Ascramq; Boeotiae uicum perisse, à quo Ascraeum deinde Hesiodum dictum. Eius mortem, cum senex admodum esset, recitat Plutarchus in Dioclis conuiuio. prouerbium inde factum, Hesiodia senectus. Hesiodo statuam in publico Constantinopolitano gymnasio, quod Zeusippi dicebatur, ex ære positam fuisse intelligimus ex his Christodori uersibus in lib. VI. Epigrammatum Graecorum, ita in latinum translatis à Laurentio Gambara.

Hesiodumq; choros Ascraeus stabat agrestes
Inter Hamadryadum media sublimis in aula:
Aerea es effigies fundebat ad aethera carmen.

Pausanias quoque in Boeoticis Hesiodo statuam eream à Thespiensibus in urbis foro positam fuisse scribit. qui & aliam Hesiodo statuam in templo Iouis Olympici collocatam narrat in rerum Eliacarum lib. I. De Hesiodo Velleius lib. I. Huius temporis aequalis Hesiodus fuit circa centum uiginti annos distinctus ab Homeri aetate, vir perelegantis ingenij, & mollissima dulcedine carminum memorabilis; orij, quieris q; cupidissimus, ut tempor. tanto uiro, ita operis auctoritate proximus, qui uixerit, ne in id, quod Homerus, incideret; patriam q; & parentes testatus est, sed patriam, quia malefactus ab ea erat, contumeliosissime.

Retratos de Hesiodo, il. de *Imagines et Elogia Virorum Illustrium*, 1570. Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

Material protegido por derechos de autor

serios de preparar un repertorio lo más completo posible de retratos antiguos, primando en su ejecución un interés científico muy avanzado en cuanto a su concepción y fidelidad arqueológica, pues los retratos conservados y dados a conocer eran reproducidos de forma objetiva, respetando el estado de su conservación y haciendo constar, si así era el caso, las inscripciones existentes o cualquier otro detalle relevante. Una novedad de la obra frente a otros libros de retratos fue combinar el estudio de la epigrafía con el de monedas, medallas, estatuas, bustos y cualquier otra obra con el fin de dar a conocer retratos verdaderos (Haskell, 1994, p. 38). Por ejemplo, en el caso de Hesiodo, referente griego para el estudio de las fuentes que estudiaremos en la segunda parte del manual, las piezas que ayudan a reconstruir su imagen son un busto tallado en mármol, una gema tallada y una inscripción en griego sobre la base de un herma.

Junto al término *Imagines*, que comparten los títulos de las dos obras que acabamos de citar, también fue frecuente denominar a estos repertorios con la voz *icones*; así figura en publicaciones coetáneas como la de Johanes Sambucus *Icones veterum* (1574), que reunía figuras emblemáticas de las letras, las artes y las ciencias de todos los tiempos, o algo más posteriores como los *Icones prophetarum veteris Testatementi* (1613), del artista Jan van der Straet, más conocido como Stradanus, que incorporaba las efigies de los profetas del Antiguo Testamento. Así pues, cada vez sería más común confeccionar colecciones con diferentes categorías de personajes clasificados por periodos, lugares, religiones o profesiones, existiendo un amplio abanico de opciones. Prueba de la enorme difusión que debió tener este tipo de obras, incluido nuestro país, desde fechas muy tempranas es la aparición del término *icones* en el *Tesoro de la Lengua Española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, quien explicaba de hecho cómo la voz era una palabra genérica para referirse en el lenguaje común a esta tipología de publicaciones, es decir, a "los libros de retratos, que nos representan las figuras de ilustres varones".

El éxito de estas colecciones en el transcurso de la Edad Moderna se explica igualmente por el convencimiento asentado de que la memoria de los grandes hombres permitía, a través de sus retratos y panegíricos, fomentar la gloria de las naciones y proponer modelos ejemplares de comportamiento. Así, la fórmula de estas publicaciones basada en la combinación de un retrato y una breve reseña biográfica fue repitiéndose durante los siglos posteriores, variando en todo caso, y como es lógico, las fuentes de procedencia de los retratos originales y los aspectos formales, compositivos o estéticos propios de cada época. Desde el siglo XVII, por ejemplo, sería cada vez más frecuente reproducir retratos pintados, como sucede en la colección que hizo copiar y grabar el célebre retratista Anton van Dyck de sus propias obras en el *Icones principum virorum doctorum* (1645). La buena aceptación de la colección hizo que se reeditara al menos dos veces más en el siglo XVIII: en 1759 aparecía bajo el título de *Iconographie ou vies des hommes illustres du XVIIe siècle*, reempla-

Material protegido por derechos de autor

zando así la voz *icones* por la de *iconografía*, acepción que se ha mantenido ligada al ámbito de los retratos hasta fechas relativamente recientes.

En el caso español, por ejemplo, no es posible dejar de citar la creación de la denominada Junta de Iconografía Nacional en 1876. Impulsada por el entonces Ministro de Fomento Francisco Queipo de Llanos, conde de Toreno, su misión fue la de reunir, inventariar y formar un corpus de retratos de personajes ilustres españoles a través de la localización –y adquisición, en muchos casos– de distintas obras, así como proceder a la difusión al público de las investigaciones realizadas por medio de publicaciones y exposiciones, que continuaron dándose en las primeras décadas del siglo XX. En esta misma línea se ha mantenido el uso del término en otras iniciativas posteriores, como los catálogos de retratos de personajes británicos y españoles localizados en las colecciones de dibujos y estampas de la Biblioteca Nacional de España *Iconografía Británica* (1948) e *Iconografía Hispana* (1966-1970), publicados por Elena Páez y que todavía hoy resultan esenciales para cualquier historiador del arte al explorar los fondos de esta naturaleza de la institución.

A. van Dyck, *Icones principum virorum doctorum*, 1645, portada. Universidad de Sevilla, Sevilla.

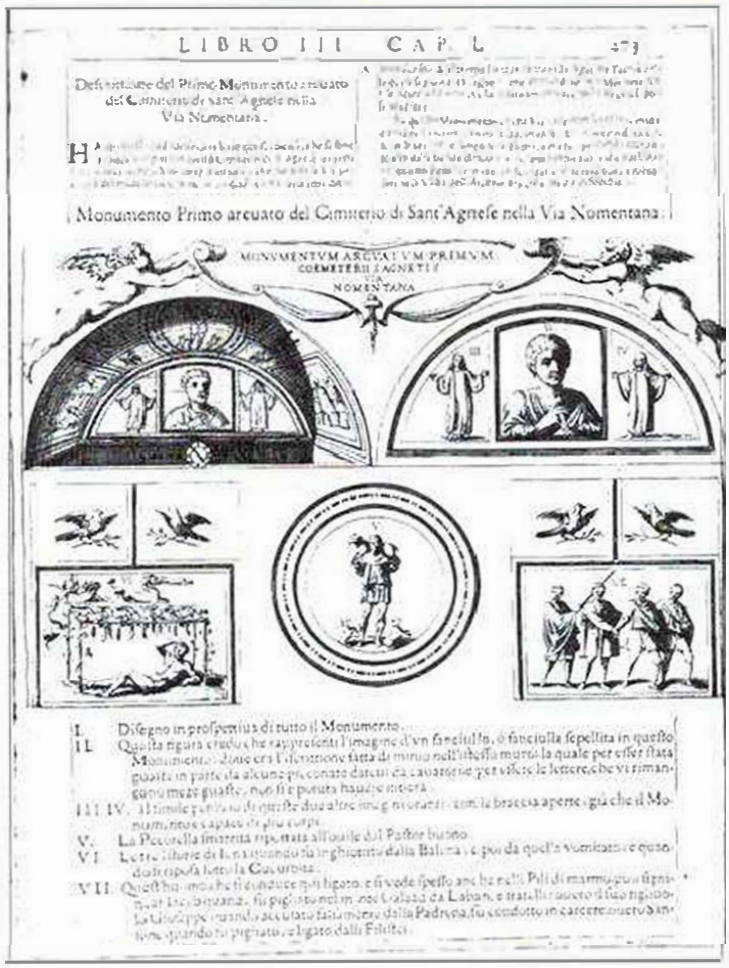
Cartilla escolar de *Retratos de Grandes Españoles* de la Junta de Iconografía Nacional. Col. particular, Madrid.

Material protegido por derechos de autor

2.2. *La iconografía como estudio y clasificación de imágenes*

El interés que concitó la iconografía en relación al retrato durante la Edad Moderna fue paralelo a la atención que, de forma progresiva, se empezó a prestar a la descripción de imágenes procedentes del mundo cristiano, ámbito donde muchos especialistas sitúan en realidad los primeros antecedentes de la iconografía tal y como la entendemos hoy en día. A diferencia de la retratística, las razones que llevaron al estudio y análisis de este tipo de imágenes no sólo derivaban de cuestiones históricas o arqueológicas, sino también de carácter estrictamente religioso.

Entre los arqueólogos de la época especializados en arte cristiano destaca Antonio Bosio, una de las figuras más relevantes en dar a conocer al público los descubrimientos de las catacumbas romanas de esos años, recogidos en su obra póstuma *Roma sotterranea* (1634), que ha acabado siendo un repertorio



Vista en perspectiva y detalles de la catacumba de la basílica de Santa Inés en Roma. il. de *Roma sotterranea*, 1634. Instituto Arqueológico Alberto Magnus Platz, Colonia.

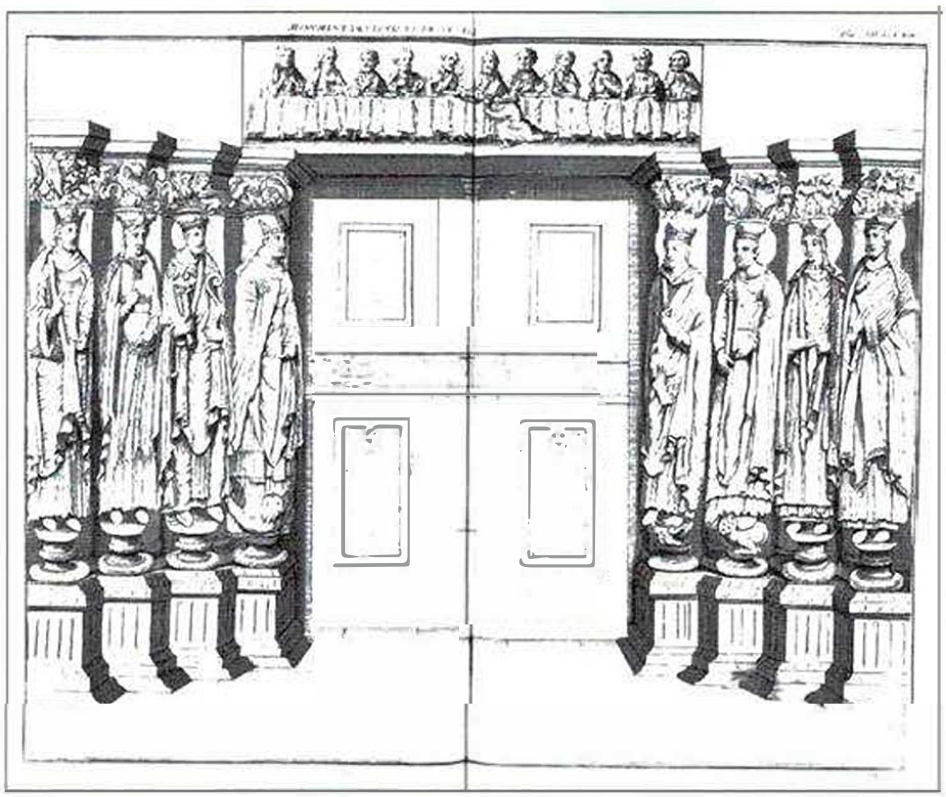
iconográfico de referencia para el estudio del arte paleocristiano. El objetivo de Bosio fue proporcionar una descripción sistemática y lo más fidedigna posible de sus expediciones, llegando a ofrecer en las ricas estampas que ilustran la obra vistas de conjunto para apreciar la composición de los espacios arquitectónicos y los detalles de cada tema o motivo, convenientemente explicados y analizados al pie de las láminas donde se reproducían, tal y como se puede apreciar en la presentación de uno de los monumentos ubicados en las arquerías de las catacumbas de la basílica de Santa Inés, entre cuyas figuras se reconoce la imagen del Buen Pastor.

La dimensión que alcanzó la iconografía como herramienta auxiliar de la arqueología en obras como la de Bosio determinó en gran medida el rumbo de este tipo de publicaciones desde entonces. Los proyectos editoriales superaron, como es lógico, los temas de origen cristiano para abarcar el estudio de otras civilizaciones y culturas, facilitando ya en el Siglo de las Luces una nueva manera de sistematizar el conocimiento histórico-artístico. Su mejor referente se encuentra en los siete volúmenes de la obra *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752-1767) publicadas por el conde de Caylus. Su autor estudió e hizo dibujar cerca de tres mil objetos procedentes en gran parte de sus propias colecciones con el fin de proporcionar un medio para conocer el pasado y servir como base de reflexión en torno a la propia historia de las bellas artes.

Otro precursor de los estudios iconográficos fue el benedictino Bernard de Montfaucon. Prolífico historiador y bibliógrafo, esta figura es representativa de los múltiples intereses que un mismo estudioso podía abarcar en la época, atendiendo con el mismo interés todos los periodos de la historia. Para el asunto de nuestro libro sobre las imágenes de la tradición clásica y cristiana, destacan fundamentalmente sus obras *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) y *Monuments de la monarchie française* (1729-1733), ambas profusamente ilustradas y con detalladas explicaciones en el texto. Aunque esta última obra es en realidad una historia de la corona de Francia, en ella se describían y reproducían numerosas imágenes y ciclos decorativos procedentes de toda clase de vestigios medievales, constituyendo uno de los intentos más tempranos por identificar su significado. Muchas de esas identificaciones estaban, no obstante, basadas en equivocaciones de autores anteriores, como pensar que las estatuas coronadas de muchos pórticos representaban a los primeros reyes de Francia, lo que motivó su destrucción vandálica en los años de la Revolución. Las láminas de la obra de Montfaucon son, pese a todo, un testimonio de enorme riqueza en nuestros días, pues es el único recuerdo conservado de ese patrimonio desaparecido (Haskell, 1994, p. 128).

Para muchos especialistas, sin embargo, el verdadero origen en la época moderna de los estudios de iconografía cristiana se encontraría en el contexto de la Contrarreforma, como consecuencia de los intereses de la Iglesia por controlar la concepción, creación y usos de las imágenes sagradas a raíz del decre-

to aprobado sobre este asunto en el Concilio de Trento (1563), que como veremos en la tercera parte del libro, determinaría el devenir de las representaciones religiosas y los usos de las imágenes sagradas durante las siguientes centurias. Entre las muchas publicaciones que podríamos citar para comprender los cambios experimentados en estas imágenes durante este complejo periodo histórico, cabe recordar la obra de Jan van der Meulen, más conocido como Molanus, *De picturis et imaginibus sacris liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus et de earum significationibus* (1570), ya que aparte de recoger las decisiones tomadas en Trento, tomó como referencia de estudio diferentes representaciones comprendidas entre el periodo final de la Edad Media y los inicios del Renacimiento. La obra de Molanus tuvo una enorme influencia en toda Europa: no sólo se llegaron a publicar varias ediciones más durante los siguientes años, sino que sirvió de referencia para otros muchos religiosos, intelectuales y artistas preocupados en proporcionar los modelos iconográficos adecuados a través de publicaciones similares, como el *Discorso intorno alle immagini sacre* (1582) del cadernal Gabriel Paleotti, destinado en su origen a los artistas de Bolonia, o *El Riposo* (1584), obra de Rafael Borghini concebida para señalar al artista las máximas que debía seguir al ejecutar obras e imágenes destinadas al culto. Finalmente, otro ámbito de estudio que habría que considerar al revisar los antecedentes de la iconografía cristiana es el de la hagiografía, esto



Monumento del rey Clovis y sus hijos, il. de *Monuments de la monarchie française*, 1729, vol. 1. Bibliothèque nationale de France, Paris.

es la historia de las vidas de los santos. Uno de sus más tempranos precursores fue el jesuita Jean Bolland, también conocido como Bollandus, que en 1643 publicó el primer volumen de una colección monumental con las biografías de los santos con el título de *Acta Sanctorum*, de la que hablaremos en la última parte del libro junto a otros estudios de esta misma naturaleza.

3. Iconología. La interpretación de las imágenes

La palabra iconología deriva, al igual que iconografía, de la voz griega *eikón* (imagen) seguida del sufijo *logía* (ciencia), por lo que etimológicamente podría ser definida como "ciencia de las imágenes". Aunque Platón ya utilizó el término para referirse a la idea de "lenguaje figurado", no parece haber constancia de uso de su derivación en latín, apareciendo por primera vez como cultismo griego italianizado en el título del tratado de Cesare Ripa *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'Antichità et di propria inventione* (1593). La temprana identificación de la iconología con esta publicación determinaría, como veremos, la asimilación y normalización del término en siglos posteriores.

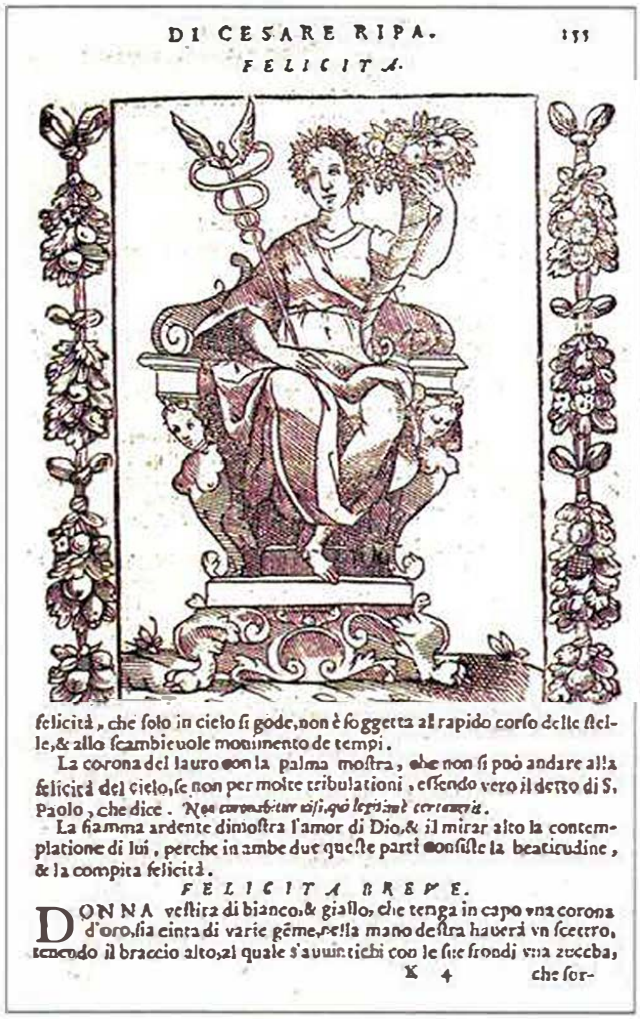
Si algo más arriba explicábamos cómo históricamente la iconografía vino a englobar, en un sentido amplio, lo relativo a la identificación, descripción y clasificación de las imágenes, la iconología comprendería todo cuanto se refiere a la ciencia encargada de interpretar y explicar sus significados. Antoine de Furetière se hacía ya eco de esta idea en la edición de 1690 de su citado diccionario, explicando que se trataba de "la interpretación de varias imágenes o monumentos antiguos y emblemas" y haciendo constar el uso habitual de esta palabra en los títulos de numerosos libros dedicados a esta materia. En el ámbito español, y a diferencia de la voz iconografía, el término se recogió de forma más temprana en la primera edición del *Diccionario de Autoridades* (1734), comprendiendo su uso en el lenguaje habitual de "pintores y estatuarios" para designar "la representación de las virtudes, vicios, u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas vivas", una definición que ha permanecido invariable en la Real Academia Española hasta las últimas ediciones publicadas en el siglo XX.

3.1. *La* Iconología *de Cesare Ripa*

La *Iconología* de Ripa estaba concebida, según el autor, como un tratado y descripción de alegorías útil para toda clase de estudiosos, destinado a trasmitir conceptos abstractos a través de figuraciones en las que existía una lección moral de fondo. La mayoría de ellas procedían del mundo antiguo, pues

fue en ese periodo cuando su representación habria alcanzado en opinión de Ripa su mayor perfección, lo cual no era impedimento para que el autor incorporara igualmente alegorías de su propia invención. El libro reunía de este modo un conjunto de personificaciones –casi siempre femeninas– con vocación enciclopédica y el objetivo de proponer a artistas y poetas una serie de modelos y fórmulas para representar las virtudes, vicios, emociones y pasiones humanas, asi como conceptos morales, filosóficos y estéticos ligados a toda clase de aspectos abstractos y materiales.

En 1603 se publicó la primera edición ilustrada, de manera que los textos que describían cada alegoría y justificaban el sentido y significado de sus símbolos y atributos pasaron a acompañarse de una reproducción grabada con la imagen de cada figura: esto facilitaba al lector una mejor comprensión global mientras que proporcionaba al artista modelos para crear sus propias composiciones y aprender a utilizar de manera adecuada cada uno de los símbolos


DI CESARE RIPA. 155

FELICITA.

felicità, che solo in cielo si gode, non è soggetta al rapido corso delle stelle, & allo scambievole movimento de tempi.

La corona del lauro con la palma mostra, che non si può andare alla felicità del cielo, se non per molte tribulationi, essendo vero il detto di S. Paolo, che dice. *Non coronabitur nisi, qui legitimè certaverit.*

La fiamma ardente dimostra l'amor di Dio, & il mirar alto la contemplatione di lui, perche in ambe due queste parti consiste la beatitudine, & la compita felicità.

FELICITA BREVE.

DONNA vestita di bianco, & giallo, che tenga in capo vna corona d'oro, sia cinta di varie gême, nella mano destra haverà vn scettro, tenendo il braccio alto, al quale s'auuinticchi con le sue frondi vna zucca,

X 4 che sor-

Alegoría de la Felicidad, il. de *Iconología*, 1603.
The Getty Research Institute, Los Angeles.

propuestos. Para comprender el funcionamiento del tratado puede ser útil mostrar con detalle un ejemplo como el de la alegoría de la Felicidad. Si atendemos a las particularidades del texto, destaca en primer lugar la información que Ripa proporciona sobre la fuente directa en la que se ha inspirado para componer la figuración: una medalla con la efigie de Julia Mamea –madre del emperador romano Alejandro Severo– adornada en el reverso con una figura alegórica y el lema "FELICITAS PUBLICA". El autor dedica las primeras líneas a describir brevemente la imagen; en este caso, la Felicidad debería representarse como una mujer coronada de flores, que aparece sentada sobre un trono. En la diestra sostiene un caduceo y en la siniestra la cornucopia, llena de frutos y muy diversas flores.

La descripción inicial solía acompañarse, además, de una explicación concisa, clara y detallada sobre la idea representada, justificando el porqué de los atributos simbólicos utilizados:

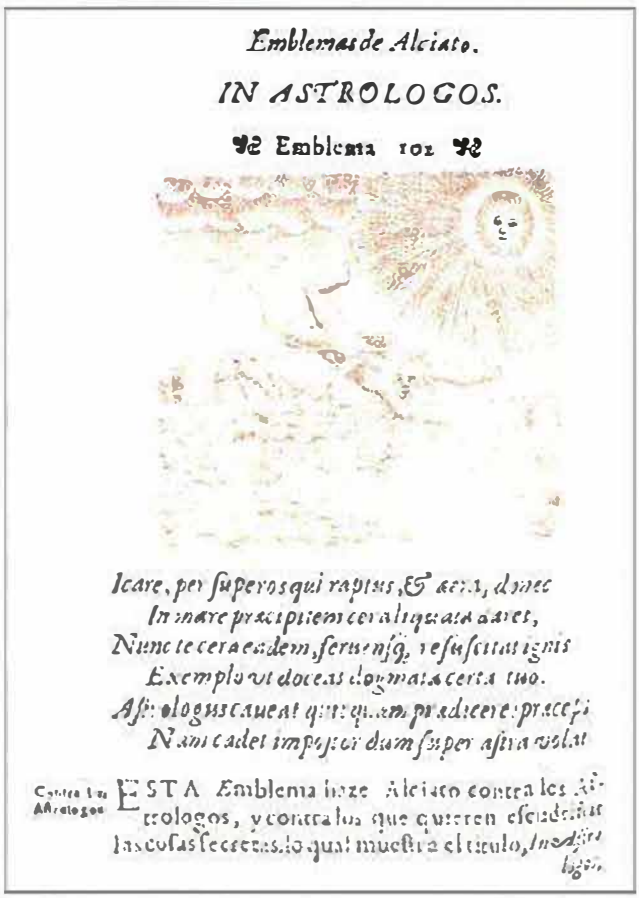
> *"Consiste la felicidad en un reposo del ánimo sobre un bien sumamente conocido, deseado y deseable, por cuya razón se pinta sentada y portando el caduceo, que es signo de paz y también de sabiduría.*
>
> *La cornucopia simboliza el fruto que con las fatigas y trabajos se consigue, sin los cuales es claramente imposible alcanzar la felicidad, que sólo con el esfuerzo se conoce y desea.*
>
> *En cuanto a las flores, simbolizan la alegría que acompaña siempre al estado de la felicidad completa. También puede decirse que el caduceo simboliza la virtud y la cornucopia las riquezas, pues llamamos felices a aquellos que entre nosotros poseen tanta abundancia de bienes temporales que siempre pueden proveer a las necesidades del cuerpo, siendo además tan virtuosos que también logran subvenir a las que el alma siente".*

Como se puede observar, Ripa tiende en su tratado a definir cada concepto a través de una sucesión de sencillas metáforas, asumiendo como punto de partida que toda imagen está concebida en el fondo "para significar cosas distintas a lo que se ve con el ojo" (Ripa, 1987, proemio). Eso explica la claridad buscada tanto en el texto como en las ilustraciones para evitar cualquier posible confusión, haciendo uso de un mecanismo habitual en el ámbito de la retórica por su valor didáctico. Sin embargo, no podemos olvidar que su tratado nunca se concibió como un mero repertorio o descripción de imágenes, sino más bien como un sistema de pensamiento en torno a la creación e interpretación de símbolos que requería, a su vez, un conocimiento erudito y selecto por parte de artistas y estudiosos, haciendo de esta ciencia un saber enigmático y pretendidamente reservado a las élites humanistas formadas bajo el impacto del neoplatonismo florentino (Gombrich, 1983).

Todo este saber procedía en realidad de una amplia tradición que puede rastrearse tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, pues el tratado de

Ripa se compuso desde un profundo conocimiento de fuentes literarias y visuales relativas a ámbitos tan diversos como el del teatro y la fiesta, los textos de la Biblia, las *Summa* teológicas, la heráldica medieval, las revisiones de la mitología clásica que perduraron desde tiempos de Roma y otras muchas obras y autores de muy diversa naturaleza. En lo que respecta a la cultura simbólica, tampoco se puede olvidar el desarrollo que en esas mismas fechas estaban teniendo otras formas de representación como las reunidas en los libros de jeroglíficos y emblemas, de enorme éxito en las prácticas intelectuales del Renacimiento temprano.

La ciencia de los jeroglíficos como fórmula simbólica de conocimiento hermético se expandió a través de la publicación de obras como los *Hieroglyphica* de Horapolo (1505) o de Piero Valeriano Bolzani (1556), muestra de la fascinación de la cultura humanística del periodo al concebir estos símbolos de procedencia egipcia como formas de escritura pictográfica o ideográfica. Su fin era servir como medio de trasmisión de una sabiduría oculta desde el mundo antiguo común al paganismo y la herencia judeocristiana. De estos últimos


Emblemas de Alciato.

IN ASTROLOGOS.

Emblema 102

Icare, per superos qui rapitus, & aera, donec
In mare praecipiem cera liquata dares,
Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis
Exemplo vt doceas dogmata certa tuo.
Astrologus caveat quicquam praedicere praeceps
Nam cadet impejor dum super astra volat

Contra los Astrologos. ESTA Emblema haze Alciato contra los Astrologos, y contra los que quieren escudriñar las cosas secretas, lo qual muestra el titulo, *In Astrologos.*

Emblema 102: In Astrologos, il. de *Emblemas de Andrea Alciato*, 1615, trad. española. Biblioteca de la Universidad de La Rioja, Logroño.

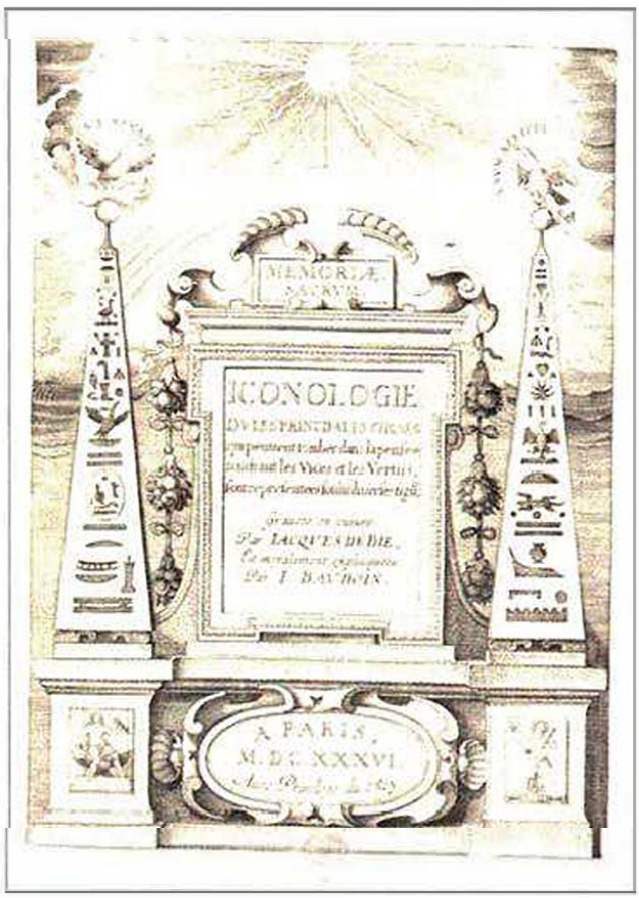
derivaba, a su vez, el emblema. Siguiendo a Esteban Lorente (2002, p. 313), se trataba de una composición pictórica y poética, normalmente escrita en latín, formada por una imagen enmarcada y un lema acompañados de un epigrama de unos pocos versos de los que se extraía un aviso o lección humana de aplicación universal. La imagen podía representar cualquier objeto, composición, personaje o ser vivo, mientras que el epigrama solía estar formado por una breve descripción de la imagen seguida de una declaración de la moraleja o aviso moral, de mayor o menor extensión. Su origen se encuentra en el nombre que le dio Andrea Alciato a la obra *Emblematum liber* (1531), traducida y comentada en numerosos idiomas desde entonces y que daría pie a la creación de un género literario propio de enorme difusión en el transcurso de la Edad Moderna, así como un sistema simbólico de representación que no se basaba en personificaciones, sino en la asociación de palabras y objetos.

La existencia de jeroglíficos, emblemas y alegorías como formas propias y autónomas de una cultura simbólica común se desarrolló al mismo tiempo que otras categorías más o menos cercanas como las empresas o divisas, compuestas igualmente por un lema y una imagen, o el blasón y las genealogías si nos referimos al ámbito de la heráldica. Al jesuita francés Claude François de Menestrier debemos, en la segunda mitad del siglo XVII, una de las pocas teorías filosóficas en torno a la imagen destinadas a analizar todas estas tipologías, distinguiendo entre imágenes pictóricas, poéticas, retóricas, científicas, etc., así como reflexiones más amplias en torno al valor simbólico de todas ellas. Como explicó en su momento Sebastián (2009, p. 67), Menestrier concebía la imagen como un medio universal de conocimiento en todas las artes y ciencias, reservando a la iconología su condición de "pintura de las cosas puramente morales como si fueran personas vivas", sin dejar de estar conectada con el resto de imágenes que formaban parte de la cultura visual de la época.

3.2. *La herencia de Ripa en los siglos XVII y XVIII*

Retomando la obra de Ripa, la *Iconología* pronto se convirtió en una pieza clave para los artistas del periodo, publicándose nuevas ediciones ampliadas en los primeros años del siglo XVII, así como traducciones tempranas a otras lenguas como el francés, alemán, inglés y holandés. La obra también fue una clara inspiración para tratados y manuales de símbolos y alegorías publicados en Europa hasta el siglo XVIII. Uno de los más destacables por el número y variedad de alegorías de nueva invención incorporadas al repertorio original de Ripa fue la *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes et autres figures* (1636). Su autor, Jacques Baudoin, partió del texto de Ripa para acompañarlo de nuevos pensamientos morales. En la introducción del libro, insistía en cómo las imágenes no eran más que símbolos del propio pensamiento, que más allá de permanecer aislados debían saberse interrelacionar,

alumbrando así nuevas concepciones y significados cada vez más difíciles y complejos de interpretar. Al mismo tiempo, al ser portadoras de un pensamiento, las imágenes adquirían un nuevo valor para conocer en realidad la mentalidad de la sociedad que las creó, anticipando pues la idea de fondo que caracterizará a la iconología desde los planteamientos científicos del siglo XX como disciplina destinada a comprender la cultura de un determinado momento.



J. Baudoin, *Iconologie*, 1636, frontispicio.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

De la visión de Baudoin participaron otros tantos autores de *Iconologías* durante estos años, fomentando el gusto por los significados ocultos que tan sólo unos pocos podían ser capaces de descifrar, compitiendo incluso por soluciones cada vez más ingeniosas e imaginativas en la creación e interpretación de alegorías. La profusión de este tipo de tratados terminó por hacer que fuera común asociar la idea de iconología al significado de "representación alegórica". Muestra de ello fue la definición que dio Juan Bautista Boudard en su *Iconologie* publicada en Parma en 1759, en cuya introducción definía el término como "el arte de personificar las pasiones, virtudes, vicios y todos los dife-

rentes estados de la vida", o dicho de otro modo, "una especie de recurso poético inventado por la ingeniosa pintura para dar fuerza y expresión a los sujetos que esta trata y hacer hablar a las imágenes que ella representa". Entre las aportaciones de nuevas alegorías, Boudard incluyó una sobre la propia figura de la Iconología. Vestida y peinada al estilo egipcio por haber sido estos sus "primeros inventores", el autor la describía como la ciencia que hacía "distinguir los atributos, los símbolos y los jeroglíficos", planteando de nuevo esa dicotomía entre las acciones relativas a la construcción de los significados por parte del artista, y a su interpretación posterior por parte del espectador. En la imagen que sirve de ilustración, la figura se presenta sosteniendo una pluma con una mano y un pincel con la otra de donde parten trazos que parecen animar a los genios que están junto a ella. Por su parte, "el distintivo de estos genios es una pequeña llama sobre su cabeza, y los atributos que tienen designan los vicios y virtudes que representan".

98 ICONOLOGIE

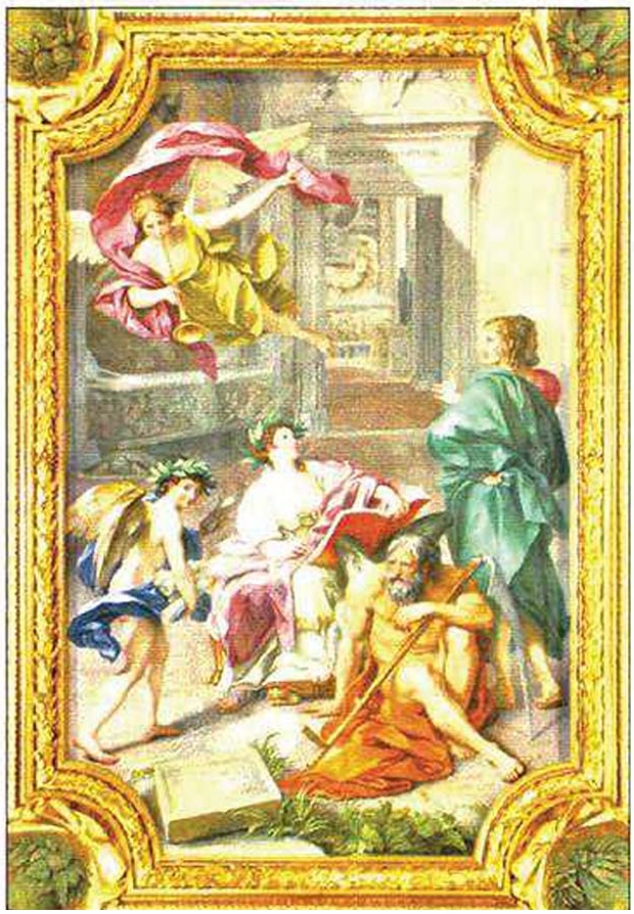
ICONOLOGIE.

Sous le nom de la Science contenue dans ce livre, elle fait distinguer les attributs, les symboles, & les hiéroglyphes dont on se sert pour caractériser les Vertus, les Vices, & toutes les Passions que l'on veut personnifier. Les Egyptiens en ayant été les premiers inventeurs, on la représente vêtue & coëffée à l'Egyptienne, tenant d'une main une plume & de l'autre un pinceau d'où partent des traits qui semblent animer des génies qui sont près d'elle. Le distinctif de ces génies est une petite flamme qu'ils ont sur la tête, & les attributs qu'ils tiennent désignent quels vices ou quelles vertus ils représentent.

Alegoría de la Iconología, il. de *Iconologie*, 1759, vol. 2. Bibliothèque nationale de France, París.

En el transcurso del Siglo de las Luces, el gusto por los significados ocultos y de difícil interpretación acabó siendo combatido desde los nuevos planteamientos filosóficos en torno a la razón. Eso llevó a criticar el hecho de que autores como Ripa hubieran promovido un lenguaje en torno a las alegorías caracterizado por su oscuridad y contrario al conocimiento universal que perseguían los pensadores ilustrados, denuncia a la que se dio continuidad durante el siglo XIX (Gombrich, 1983, p. 213). Los nuevos manuales y tratados empezaron a buscar entonces el objetivo de hacer compresibles al público los significados ocultos de las alegorías, como sucede en la *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblèmes, &c.* de Hubert François Gravelot y Nicolas Cochin (1791), donde no sólo se reclamaba la utilidad de la obra para toda clase de artistas y amateurs, sino también para "servir a la educación de las personas jóvenes".

Siguiendo en lo esencial la misma estructura organizativa de Ripa, a través de voces ordenadas alfabéticamente y explicadas con detalle en el texto, sus autores trataron sin embargo de conferir a su obra una orientación mucho más



A. R. Mengs, *El triunfo de la Historia sobre el Tiempo*, 1772. Museos Vaticanos, Roma.

clara, sencilla y concisa desde una actitud racionalista y en línea con la nueva forma de plantear la adquisición de conocimientos empíricos y objetivos. Para muchos pensadores de la época, no obstante, cualquier lenguaje alegórico venía determinado en esencia por su falta de lógica y razón, lo cual incidía negativamente en la propia práctica de las bellas artes. Un ejemplo de ello es la reflexión que Francisco Milizia hacía sobre estos asuntos al hablar de la pintura de Anton Raphael Mengs *El triunfo de la Historia sobre el tiempo*, describiendo el cuadro del siguiente modo:

> *"¿Qué cosicosa es una matrona majestuosamente sentada, escribiendo en un libro grande, apoyado sobre las espaldas de un robusto anciano, armado con su guadaña, y acompañado en un lado de un bifronte, o busto de dos caras, y el otro de aligeros trompeteros, cargados de rollos de pergaminos? Es necesario que para poder descifrarla haya alguno que diga es la Historia, y que haya otro que lo confirme auténticamente. Pues es un "capo d'opera" en pintura, cuyos efectos nadie siente en el corazón, y lo sentirían todos si estuviese expresado el asunto con figuras más claras e instructivas. Las damas, especialmente si son lindas, no se entretienen en escribir historias, ¿no lo haría mejor una junta de historiadores clásicos?"* (Milizia 1992, pp. 76-77).

Dejando de lado la problemática de género implícita en la reflexión de Milizia, propia de una sociedad patriarcal que no podía concebir la existencia de una mujer historiadora, lo cierto es que a finales del siglo XVIII el concepto de iconología tendió a incidir cada vez más en la acción de *interpretar* por encima de la de *representar*. La *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers* de Diderot y D'Alambert (1765), por ejemplo, resaltó su utilidad en la capacidad de identificar e interpretar cada significado, definiendo la iconología como la "antigua ciencia que considera las figuras y las representaciones, tanto de los hombres como de los dioses. Ella asigna a cada uno los atributos que le son propios, y que sirven para diferenciarles". Una acepción similar se recogía poco más tarde en el citado diccionario de Martínez (1788), comprendiéndola como:

> *"La ciencia a quien pertenece la representación de los hombres y de los dioses, bajo los atributos que le son propios, y que les pueden diferenciar. Los poetas, pintores, y escultores, representan las deidades acompañadas de signos distintivos, mediante los cuales las podemos conocer. También se representan vicios, virtudes, pasiones, enfermedades, estaciones, artes, provincias, &c. y todo este mundo ideal revestido de figuras aparentes, tiene símbolos y caracteres que es preciso saber".*

Si bien es cierto que, en líneas generales, la concepción de la iconología no había variado sustancialmente en torno a sus primeros significados, el verdadero elemento de novedad residirá en el deseo por conocer bajo una voluntad cien-

tífica y sistemática el significado de las imágenes y el método más adecuado para interpretarlas, senda que se alcanzará en el transcurso de los siglos XIX y XX.

4. Hacia el nacimiento de una metodología contemporánea

Desde una perspectiva contemporánea, los antecedentes más inmediatos en el estudio de la iconografía y la iconología se sitúan a finales del siglo XIX y principios del XX, pues fue en este periodo cuando en realidad se forjaron los cimientos de la historia del arte y de la arqueología como disciplinas científicas modernas, en cuyo seno evolucionarían estos nuevos planteamientos metodológicos sobre el estudio de las imágenes. Hablamos de un proceso de cambio por el cual se terminarían de consolidar los efectos que tuvo la reordenación de los saberes disciplinares en base a los valores racionales y universales de la Ilustración, que permanecieron vigentes hasta prácticamente la crisis de la modernidad en los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Sin pretender profundizar en cuestiones historiográficas que van más allá de nuestro tema de estudio, es necesario advertir la importancia de explicar la evolución de la iconografía y la iconología en el contexto del propio devenir de las disciplinas que abrigaron estas investigaciones, consideradas casi siempre como herramientas auxiliares de las primeras. Una de las razones que explican el porqué estos estudios no alcanzaron el estatus deseado por parte de sus especialistas es el peso que el formalismo y el positivismo tuvieron en el desarrollo de los estudios histórico-artísticos y arqueológicos desde finales del siglo XIX.

En el caso de la historia del arte, el formalismo sentó las bases modernas de la disciplina a comienzos del siglo XX a través de teóricos como Alois Riegl o Heinrich Wölfflin, que hicieron prevalecer el estudio de los valores formales de la obra artística desde una visión cronológica, constituyendo un relato gradual y continuo que explica su evolución en la sucesión de diferentes periodos estilísticos. Este modelo de pensamiento determinaba un estudio directo de las obras atendiendo a los fundamentos de sus formas, lo que venía a excluir todo lo relativo a su contexto cultural o a las posibles interpretaciones de sus significados, los cuales quedaban relegados a un segundo plano. Con la publicación de los *Principios fundamentales de historia del arte* de Wölfflin en 1915, esta concepción metodológica terminó por definir la construcción discursiva prevalente de la historia del arte durante buena parte del siglo XX. Una muestra de cómo incluso todavía hoy en día se mantienen muchos de sus planteamientos es observar la vigencia de los relatos centrales de la disciplina sobre la historia formal de los estilos, aun presente en la forma de organizar las colecciones de un gran número de museos e, incluso, en la estructura de los temarios sobre la materia en los estudios de Bachillerato y en muchas asignaturas de la universidad.

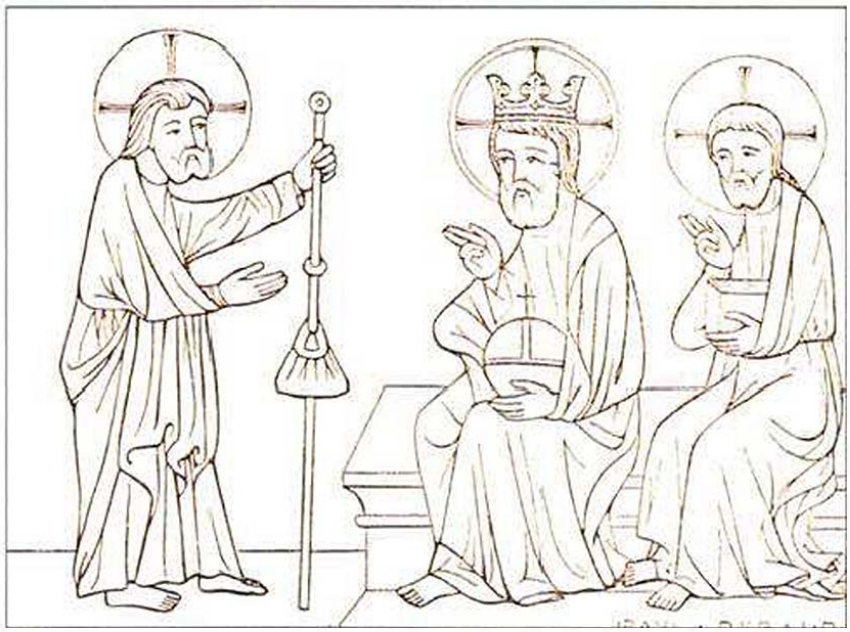
Los intereses por el contenido y significado de la obra artística encontraron, por su parte, su vía natural de estudio en la evolución metodológica que experimentarían los campos de la iconografía y la iconología en las primeras décadas del siglo XX. En líneas generales, se podría decir que ambas terminaron siendo concebidas como dos niveles diferenciados y relacionados de conocimiento sobre la imagen. G. J. Hoogewerf sintetizó el estado de la cuestión en una ponencia leída en la sección de Iconografía del Congreso Internacional de Ciencias Históricas de Oslo en 1928. El interés de su aportación reside en que venía a sintetizar en gran medida el pensamiento de otras muchas figuras que abordaremos en las siguientes páginas, así como el propio método de Erwin Panofsky, que reservaremos para el siguiente tema. De acuerdo a su planteamiento, la iconografía y la iconología respondían a distintos fines a la hora de determinar los procesos de estudio de la imagen: la primera cumplía una función estrictamente descriptiva y analítica, lo que permitía proponer diversas clasificaciones; por su parte, la iconología debía ocuparse de su interpretación y significado en un nivel mucho más profundo destinado a comprender y descifrar el sentido simbólico de una imagen, así como su significación cultural según el contexto histórico de cada época y lugar (García Mahiques, 2008, p. 28).

4.1. *La renovación de la iconografía en torno al arte cristiano*

Para Louis Reau (2008, p. 26), los antecedentes modernos de la iconografía y la iconología tal y como se entienden hoy en día empezaron a perfilarse durante el siglo XIX en Francia, fruto entre otras cosas del impulso que trajo consigo el movimiento romántico al revisar y recuperar todo lo relacionado con el pasado medieval, lo que motivó renovar a su vez el interés y estudio hacia el arte cristiano. Estas investigaciones facilitaron ir más allá de los cometidos tradicionales que habían caracterizado el estudio de estas representaciones en el pasado, esto es, la iconografía entendida como disciplina reguladora de la creación de imágenes para el culto y como mera catalogación de obras.

Entre las figuras pioneras pertenecientes a estas primeras generaciones de iconógrafos, destacan Seroux d'Agincourt, que publicó en 1823 los seis volúmenes de su célebre *Histoire de l'art par les monuments*, o Adolphe-Napoleon Didron, editor y cofundador de los *Annales archéologiques*, la revista más antigua consagrada al estudio de la iconografía. Entre sus múltiples monografías, la *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu* (1843), sentó las bases de sus planteamientos científicos, así como los métodos que habían impulsado el estudio del periodo medieval desde el campo renovado de la arqueología, del que procedían la mayor parte de iconógrafos medievales de la época. El texto venía, por su parte, ilustrado con sencillas xilografías dando a conocer un gran número de imágenes procedentes de fuentes poco accesibles, como las relati-

vas a las miniaturas medievales. Su línea de trabajo fue continuada por el abate Crosnier, autor del primer manual sistemático sobre la materia titulado *Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc. qu'on rencontre sur les monuments religieux du Moyen-Age* (1848), o por otras relevantes figuras como Edmond Le Blant, arqueólogo especializado en el repertorio artístico de las catacumbas que abrió nuevas vías de estudio en publicaciones como el *Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arlés* (1878) o *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (1886).

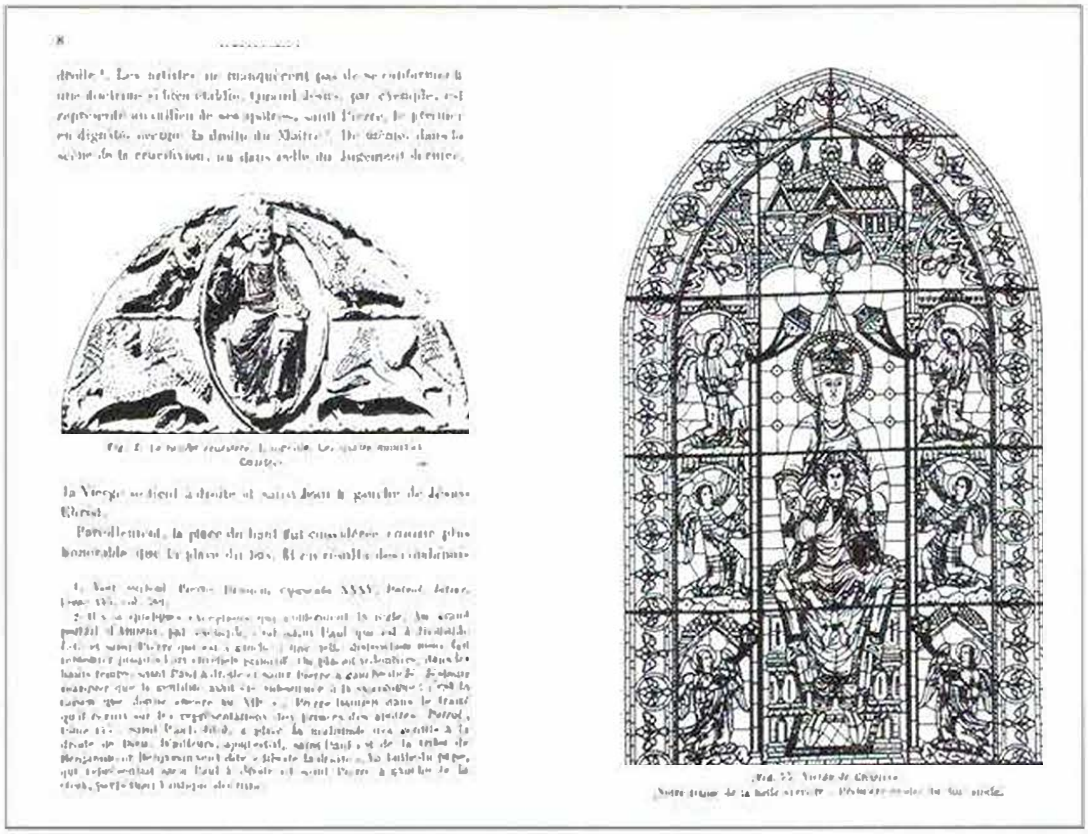


Cristo volviendo de su peregrinaje según miniatura francesa del siglo XIV, il. de *Iconographie chrétienne*, 1843. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Todas estas aportaciones son suficientemente representativas del valor y rigor científico que ya desde el siglo anterior habían comenzado a caracterizar los estudios arqueológicos y de las bellas artes, preparando el terreno de una nueva generación de especialistas que marcarían el rumbo de estos estudios en los comienzos del siglo XX. Entre ellos, una de las figuras más emblemáticas fue Émile Mâle, en quien culmina toda la tradición francesa en torno a estos estudios y en cuyas obras se aprecia un intento continuo por superar los límites de la iconografía como disciplina auxiliar. En 1899 publicaba *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, un primer estudio sobre la iconografía medieval y sus fuentes de inspiración en el marco de las catedrales góticas que precedería una fecunda producción posterior de estudios en la misma línea. Convencido de la necesidad de ver las obras medievales en sus emplazamientos originales –y no en museos– para apreciar su verdadera esencia, el autor

concibió las catedrales como monumentos parlantes y testimonios de la vida y cultura de la época. En este sentido, el estudio de los temas, asuntos y relatos narrados en vidrieras o portadas escultóricas iba mucho más allá de los objetivos tradicionales de la iconografía, pues Mâle los consideró a su vez como documentos de enorme trascendencia para comprender el universo de saberes, creencias y concepciones que la sociedad de la época tenía en torno al mundo y la vida. La obra supuso un salto cualitativo en el avance de los estudios de la iconografía durante el siglo XX por dos razones principalmente:

- La primera es que su investigación no era ya –como en los autores precedentes– una colección o repertorio descriptivo de imágenes, sino una articulada propuesta metodológica de análisis sobre el arte medieval, agrupando temas y asuntos de la iconografía cristiana en función de las relaciones mutuas establecidas entre vida y doctrina medievales.
- La segunda razón reside en que Mâle proponía con su estudio comprender mejor los mecanismos implícitos en el proceso creativo de esas imágenes, formulando la hipótesis de cómo la ideología de una época estaba íntimamente ligada a la producción de sus formas, pues estas no eran para él sino la vestimenta de un pensamiento más profundo.



E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 1899, detalle interior. Bibliothèque nationale de France, París.

La consecuencia de esta posición metodológica fue la necesaria aproximación de la historia del arte a otras tantas disciplinas humanísticas, cada vez más necesarias para comprender el significado real de la obra artística (Ramírez, 1996), lo que sin duda hacía posicionar a Mâle a mitad de camino entre la iconografía y la iconología.

En esta misma línea de trabajo, el autor amplió sus investigaciones a otros periodos de la historia como la etapa del románico, abordado en *L'Art religieux du XIIe siècle en France* (1922) o la iconografía en el transcurso de la modernidad, objeto de *L'Art religieux. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle après le Concile de Trente* (1932). Como ha señalado García Mahiques (2008, p. 33), Mâle elevó la iconografía a la categoría de disciplina científica al ser capaz de formular una metodología en la que se hacía primar el planteamiento histórico y cultural frente al más tradicional de los temas y asuntos, participando así de las bases modernas que durante esos mismos años estaban definiendo el campo de estudios de la iconología en otros países europeos.

Fuera del ámbito francés, otro fenómeno relevante que explica el avance de los estudios de la iconografía cristiana a principios del siglo XX es la iniciativa promovida por Charles Rufus Morey al fundar en el Departamento de Arte y Arqueología de la Universidad de Princeton el denominado *Index of Christian Art*, del que se ha celebrado su primer centenario en 2017. Origi-

Charles Rufus Morey consultando el Index of Christian Art, ca. 1945. Princeton University, New Jersey.

nalmente, se trataba de un proyecto de catalogación estructurado por temas, que reunía en fichas independientes la información de cada obra y su reproducción fotográfica, siguiendo los criterios científicos de catalogación e inventariado que habían comenzado a realizar los museos a finales del siglo XIX en torno a sus colecciones. En una primera fase, se incluyeron obras y monumentos del arte paleocristiano hasta el año 700, ampliándose posteriormente las investigaciones con la incorporación del imaginario medieval hasta 1400. El proyecto ha tenido continuidad desde entonces y, en la actualidad, se pueden consultar referencias del siglo XVI hasta aproximadamente 1550. Con el paso del tiempo, los objetivos iniciales del *Index* también han ido evolucionando en consonancia con los intereses interpretativos e interdisciplinares que en la actualidad definen los estudios iconográficos. Su proceso de digitalización también ha permitido concebir el catálogo como una empresa abierta a nuevas incorporaciones y enriquecida de forma constante con nuevas contribuciones, investigaciones y descubrimientos.

El potencial del catálogo hizo que se realizaran algunas copias completas del *Index* para facilitar su consulta en otras bibliotecas y centros de investigación: la primera, se elaboró en 1940 para la Dumbarton Oaks Research Library and Collection de la Universidad de Harvard en Washington; la segunda, se instaló en la Biblioteca Vaticana en 1951; la tercera, se adquirió para el Kunsthistorisch Institut de la Rijksuniversiteit de Utrech en 1962, y una cuarta copia se conserva hoy en día en el Getty Reseach Center de Los Ángeles. Al mismo tiempo, desde principios de los años noventa se ha procedido a digitalizar el catálogo, accesible desde una base de datos en red que, lamentablemente, no es de acceso libre, pues es necesario suscribirse para consultarla.

4.2. *La iconología como historia cultural*

La consideración del fenómeno artístico y de la obra de arte como productos o elementos propios de un determinado contexto histórico y cultural –principios que darían sentido a la concepción moderna de la iconología– fue asentándose progresivamente en la segunda mitad del siglo XIX en el ámbito germánico y, más concretamente, en la Escuela de Viena. Estos planteamientos tuvieron lugar a la vez que empezaban a desarrollarse las ya citadas visiones formalistas y positivistas en torno a la disciplina de la historia del arte, prueba de las diversas experimentaciones que definieron este periodo, donde también encontramos las raíces de la iconología en su sentido actual.

Una figura clave sin la cual no se pueden explicar estos avances es la del historiador suizo Jacob Burkhardt, autor de la obra *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860). El punto de partida conceptual de su trabajo fue considerar la historia cultural de la civilización en términos evolutivos, pero interesándose más por comprender los valores de fondo que definían una determinada época antes

que por la mera relación cronológica de sus hechos. De este modo, para Burckhardt la cultura era:

> *"La esencia de todo lo que ha surgido espontáneamente para contribuir al progreso de la vida material y como expresión de la vida intelectual y emotivo-moral: la existencia social, las tecnologías, las artes, las literaturas, las ciencias y especialmente la filosofía"* (cit. por García Mahiques, 2008, p. 43).

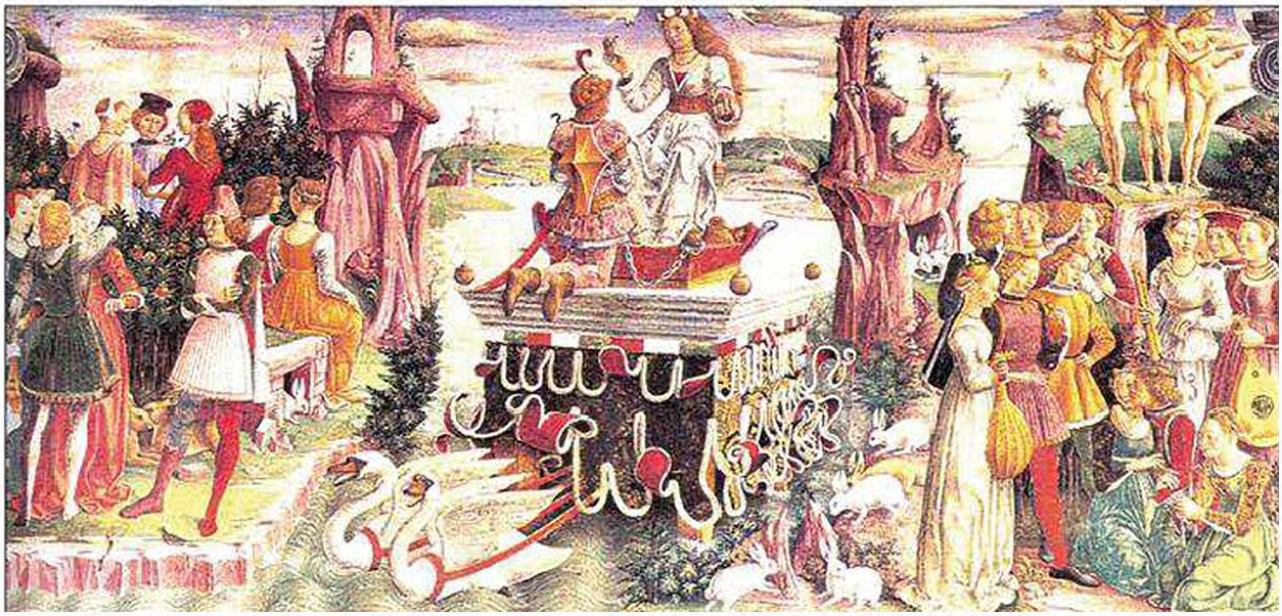
Desde este punto de vista, el arte planteaba las mismas consideraciones que cualquier otra producción del espíritu humano en el marco de una historia cultural. Por esa razón, debía ser considerado como un documento o testimonio de esa historia, y ser suficientemente elocuente como para hacer compresible su contexto más inmediato. En la formulación de las investigaciones plasmadas en su libro sobre la cultura del Renacimiento italiano, el arte ocupó de todos modos un papel más que central: sirvió como hilo conductor de todo el discurso histórico, pero sin ser objeto particular de un análisis propio. Esto obedecía a la creencia de Burckhardt de que las manifestaciones artísticas eran posiblemente uno de los canales más eficaces para trasmitir a la posteridad las creencias e ideales más profundos de una sociedad, así como una de las más fiables en el plano histórico al ser "precisamente la más digna de confianza por inintencionada" (cit. por Castiñeiras González, 1998, p. 70).

El pensamiento de Burckhardt anticipa algunos de los fundamentos básicos en los que tendrá cabida la iconología moderna al determinar el significado e interpretación de las imágenes como un proceso de estudio estrechamente ligado a los principios y fines de una historia cultural. Tomando en consideración estos parámetros de referencia es donde cobra sentido el trabajo del historiador del arte Aby Warburg, pionero en plantear una alternativa a la historiografía formalista desde el campo de la interpretación de contenidos simbólicos.

Su imaginación sin límites e insaciable curiosidad le llevó a salirse de manera habitual de los senderos tradicionales de la historia del arte, ampliando el horizonte de los objetos de estudio y sus métodos de investigación. En cuanto a los primeros, Warburg rompió las limitaciones impuestas por el valor estético, incorporando objetos e imágenes cuyo interés se justificaba por su contenido y significado, no por sus cualidades formales o estilísticas. Esto le permitía, además, abordar el estudio de obras excluidas en general de los cánones propios de las bellas artes, como por ejemplo las manufacturas artesanales o las artes populares. Respecto a los métodos de investigación, el autor partía del hecho de que el estudio directo de cualquier imagen no se podía concebir sin una profunda labor de consulta de fuentes escritas, dado que estas últimas eran las que en realidad podían proporcionar el conocimiento de su contexto histórico, intelectual, literario o científico. Dicho de otro modo, si se aceptaba que la obra de arte no surgía de manera aislada y autónoma, parecía necesario comprender e interpretar sus significaciones culturales, sociales, políticas, religiosas, psicológicas, etc.

Estos planteamientos determinaron las líneas de sus primeras investigaciones, centradas principalmente en estudiar la significación de la pervivencia que el mundo clásico había tenido en la construcción de la civilización europea medieval y renacentista. El interés por este asunto y su fortuna personal –provenía de una acaudalada familia dedicada a la banca– le llevaron a crear un instituto propio de investigación en 1926, iniciado a partir de su biblioteca personal, muriendo apenas tres años después. Fundado en Hamburgo, su ciudad natal, el centro fue trasladado a Londres en 1933 por su nuevo director, Fritz Saxl, a causa del ascenso de Hitler al poder y las primeras persecuciones antisemitas. Con el tiempo, sería una de las instituciones que más influencia ha tenido en la historiografía artística del siglo XX, atrayendo desde sus primeros tiempos a figuras de enorme relevancia en los campos de la literatura, el arte, la historia, la antropología o la filosofía, además de formar a distintas generaciones de historiadores del arte capitales como Erwin Panofsky y Edgar Wind en un primer momento, o Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich o Michael Baxandall más adelante.

A Warburg debemos igualmente la acepción con la que se empezaría a entender en las primeras décadas del siglo XX el término iconología, dejando de ser la "ciencia de las imágenes" heredera del tratado de Ripa para pasar a designar un método de interpretación sobre el contenido de las obras de arte. Este nuevo enfoque historiográfico fue presentado por vez primera en el Congreso de Historia del Arte de 1912 celebrado en Roma, al que Warburg asistió para impartir una conferencia sobre la astrología en las decoraciones del Palacio Schifanoia de Ferrara, cuyos frescos aún no habían llegado a ser descifra-



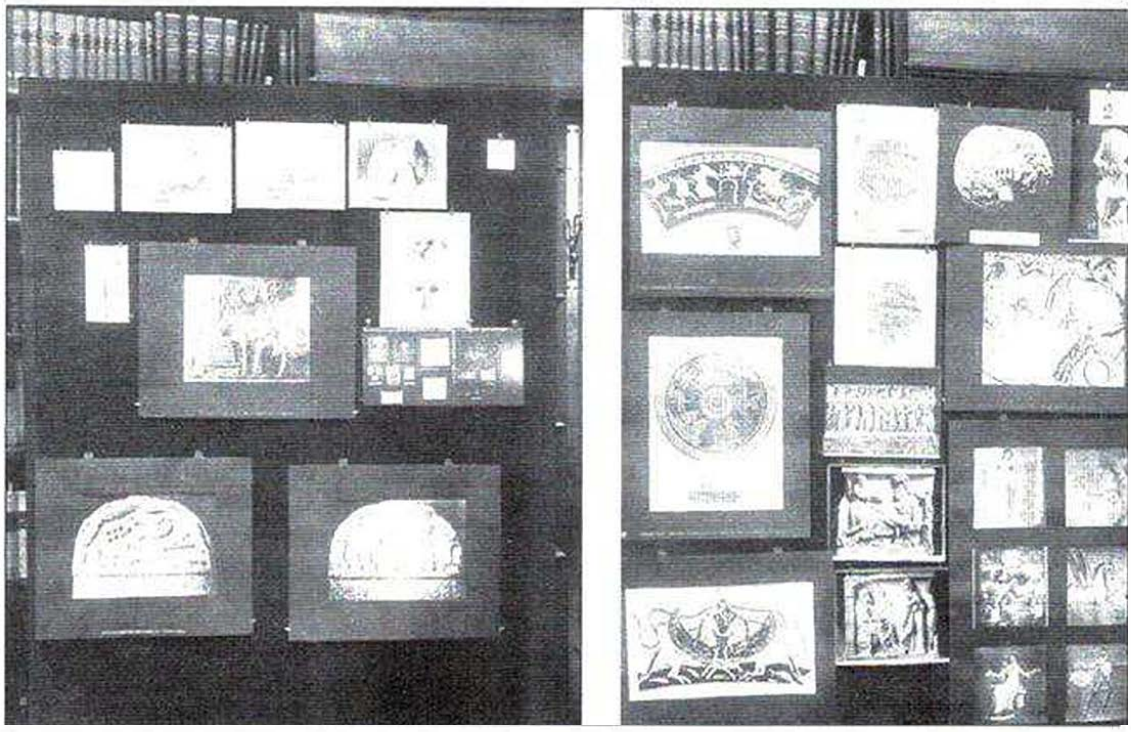
F. Cossa, *Alegoría del mes de abril en el Salón de los Meses*, ca. 1470. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

dos por ningún especialista. El autor intelectual del programa se había hecho eco de tradiciones árabes, ptolomeicas y orientales, representando en doce paneles a los dioses planetarios junto a los correspondientes dioses del Olimpo en calidad de "Señores de los Meses", acompañados a su vez de sus hijos, los signos zodiacales y diversas escenas históricas relativas al duque del Borso ambientadas en las diferentes estaciones del año. La relación propuesta entre arte italiano y astrología internacional causó un enorme impacto por su novedad y atipicidad, pero a nivel metodológico, fue todavía más lejos: la conferencia supuso presentar ante un difícil auditorio un enfoque que tomaba como base de la investigación histórica el *contenido* frente a la *forma*, pero sin olvidar su mutua interacción; al mismo tiempo, el estudio de caso del Palazzo Schifanoia permitía formular nuevos conceptos histórico-artísticos fuera de los cánones formalistas, atendiendo a un nutrido y diverso grupo de fuentes literarias que quedaban igualmente muy alejadas de la clase de documentos con los que solían trabajar en aquel momento la mayoría de historiadores del arte (García Mahiques, 2008, p. 48).

Sin ser propiamente un método sistemático como el que Panofsky propondría años más tarde, Warburg asentó nuevas vías de estudio en torno a la iconología como una evolución lógica respecto a la iconografía (a la que reservaba su dimensión analítica y descriptiva) en la que se hacía esencial el estudio de las fuentes y los textos. Su obsesión por la investigación de los símbolos, así como su evolución y transformación en diferentes contextos geográficos, cronológicos y culturales le llevó a promover diferentes proyectos de gran alcance en el seno de su instituto, muchos de ellos compartidos por sus propios colegas y colaboradores.

Uno de los últimos proyectos en los que se embarcó fue el *Atlas Mnemosyne*, un conjunto inacabado de diferentes paneles donde Warburg clasificó y ordenó, a través de *collages*, los temas de sus investigaciones en torno a distintas ideas, conceptos y formas a partir de las relaciones entre imágenes. Estas combinaciones venían en realidad a visualizar el rico y profundo entramado de interacciones de su pensamiento, como se puede comprobar al ver los paneles destinados a temas como la "Proyección del cosmos sobre una parte del cuerpo para hacer vaticinios" o la "Representación griega del cosmos. Apolo y las musas".

Las preocupaciones teóricas y metodológicas de Warburg permitieron, principalmente, abrir la exploración de nuevas líneas de trabajo en las generaciones posteriores no sólo en el campo de la iconología, sino en otras muchas ramas de la historia del arte y de la historia cultural. La enorme creatividad intelectual de su trabajo ha despertado, de hecho, un renovado interés en nuestros días en los debates historiográficos sobre la disciplina, convirtiéndose en una figura de actualidad para especialistas actuales de la imagen como Georges Didi-Huberman (2009), uno de los que más ha reivindicado su figura por la vigencia que hoy cobra su pensamiento.



Paneles 1 y 2 del Atlas Mnemosyne, 1924-29. The Warburg Institut, Londres.

5. Conclusiones

Al igual que cualquier otro campo del saber, la iconografía y la iconología han tenido su propia evolución historiográfica desde que se empezaran a normalizar sus usos en los inicios de la Edad Moderna. Conocer las diferentes acepciones y sentidos que se les ha dado en el pasado permite comprender mejor la finalidad y funciones de cada una de ellas en el presente. Recordemos entonces que, a nivel metodológico, sus respectivos ámbitos de actuación vienen definidos en su diferencia morfológica: así, mientras el sufijo "grafía" denota una acción eminentemente descriptiva vinculada a la clasificación, "logía" implica una acción interpretativa y más propia del pensamiento, como pasaremos a ver ya desde un modo más práctico en el siguiente capítulo.

6. Bibliografía

Bibliografía comentada

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1998.

Concebido como un manual para estudiantes universitarios, la primera parte contiene una síntesis sobre el método iconográfico, sus antecedentes y evolución en la historiografía de la disciplina, así como otros aspectos referidos al propio lenguaje de las imágenes, útil igualmente para los temas 1 y 3 de nuestro libro.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael. *Iconografía e Iconología. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008, vol. 1.
El primero de los dos volúmenes que conforman esta obra permite profundizar con un gran nivel de precisión y detalle en las cuestiones metodológicas, conceptuales e historiográficas de la iconografía y la iconología, así como en el papel que estos estudios aportan hoy en día al considerar la historia del arte como parte de una historia cultural.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
Su autor, máximo exponente de los estudios iconológicos en España, reúne en este libro una recopilación de estudios sobre diversos problemas iconográficos del arte cristiano medieval. Entre ellos, el capítulo segundo dedicado a la "La Iconografía" ofrece una sugerente y amena revisión sobre este campo de estudio y su evolución hasta el siglo XX.

Bibliografía general

BARRAL I ALTET, Xavier (dir.). *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003 (especialmente, biografías de autores).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

ESTEBAN LORENTE, Juan F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 2002.

GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983.

HASKELL, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza, 1994.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. "Iconografía e iconología como métodos de la Historia del arte". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, núm. 3, pp. 11-26.

MILIZIA, Francisco. *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y Mengs*. Madrid: Real Academia Española, 1992.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza, 1972.

RAMÍREZ, Juan A. "Iconografía e Iconología". En V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, pp. 227-244.

REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, vol. 1 (especialmente, capítulo de introducción).

RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987, 2 vols.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Tema 3

EL MÉTODO ICONOLÓGICO Y SUS APLICACIONES EN LA HISTORIA DEL ARTE

1. Introducción.
2. Erwin Panofsky y la sistematización del método.
   2.1. De la iconografía a la iconología: los tres niveles de significado.
   2.2. Problemáticas comunes del método.
3. Más allá de Panofsky: orientaciones para realizar un análisis iconográfico.
   3.1. Estudio de caso teórico: *El nacimiento de Venus*, de Botticelli.
   3.2. Estudio de caso práctico: *La Sagrada Familia del pajarito*, de Murillo.
4. Conclusiones.
5. Bibliografía.

1. Introducción

La consolidación de los estudios iconológicos que tiene lugar hacia los años veinte en el círculo académico de Aby Warburg, debió mucho a la incorporación como profesor de la Universidad de Hamburgo de un joven historiador del arte procedente de Berlín llamado Erwin Panofsky. A él se debe la primera formulación de una metodología de investigación en torno a los principios intelectuales de la iconología que entonces estaban desarrollando figuras como el propio Warburg o el filósofo Ernst Cassirer, quienes contribuyeron a sentar muchas de las bases conceptuales de su pensamiento. Panofsky también colaboró durante esa década con otros historiadores del arte del instituto como Fritz Saxl, cuyos estudios y publicaciones en común le ayudaron igualmente a perfilar muchas de las consideraciones de su método. Al igual que este último, a inicios de los años treinta se vio obligado a abandonar Alemania, instalándose en los Estados Unidos de América, donde desarrollaría el resto de su carrera.

Sentadas las bases conceptuales de la iconografía y la iconología modernas, el método de Panofsky fue clave para expandir estos estudios en el desarrollo posterior de la historia del arte y en muchas de las herramientas que

todavía usamos tomando como referencia sus directrices. El objetivo de este tercer capítulo, con el que se cierra la primera parte de este manual, es explicar las particularidades metodológicas ideadas por Panofsky en lo que él mismo llegó a considerar un estudio integral de la obra de arte. También daremos una serie de orientaciones y pautas destinadas a aplicar, de un modo práctico, sus líneas de análisis e interpretación en el ámbito particular de la iconografía clásica y cristiana.

2. Erwin Panofsky y la sistematización del método

Pese al enorme interés que durante años suscitaron las ideas de Warburg y su entorno de colaboradores respecto a la iconografía y la iconología, ninguno de esos planteamientos llegó a cristalizar en la formulación de un método de carácter científico que sirviera a los historiadores del arte para investigar la cuestión del significado de las imágenes. Erwin Panofsky fue el responsable de afrontar este cometido mediante la aparición, en 1932, de un primer artículo publicado en la revista alemana *Logos* titulado "Sobre el problema de la descripción y la interpretación del contenido de las obras de arte". El autor asentó en este temprano texto las bases teóricas y metodológicas de la iconografía y la iconología desde una visión práctica e instrumental, aunque su enunciación definitiva no se daría a conocer hasta la publicación de una versión posterior revisada en *Estudios sobre Iconología* (1939), libro que realmente contribuyó a difundir sus principios a nivel internacional. En esta obra, Panofsky reorientó los conceptos clave de la tradición warburguiana al situar la iconografía y el estudio de la obra de arte como nuevos ejes de la reflexión histórico-artística (García Mahiques, 2008, p. 262), lo que a su vez daría una nueva dimensión de la propia iconología como parte de un proceso de conocimiento progresivo, que pasaremos a describir en las siguientes páginas.

2.1. *De la iconografía a la iconología: los tres niveles de significado*

De acuerdo a la descripción del método incluida en el capítulo de introducción de sus citados *Estudios sobre Iconología*, para Panofsky, el *objeto de interpretación* de una obra de arte se divide en tres niveles graduales de conocimiento que determinan, a su vez, sus respectivas categorías de significado. Cada nivel implica la realización de diferentes acciones de observación, análisis y razonamiento, o dicho de otro modo, cada etapa se corresponde con un *acto de interpretación* diferente que requiere sus propias operaciones intelectuales. Para ello, es necesario que el historiador del arte reúna, además, una serie de experiencias prácticas, saberes y habilidades para afrontar cada nivel,

es decir, un *bagaje para la interpretación* suficiente que garantice el rigor científico del método. Finalmente, y considerando que estas etapas dependen en gran modo de un componente tan subjetivo y personal como el bagaje intelectual, el autor propone una serie de *principios correctivos de interpretación* para cada nivel de significado sujetos a la propia tradición histórica de las imágenes que argumenta del siguiente modo:

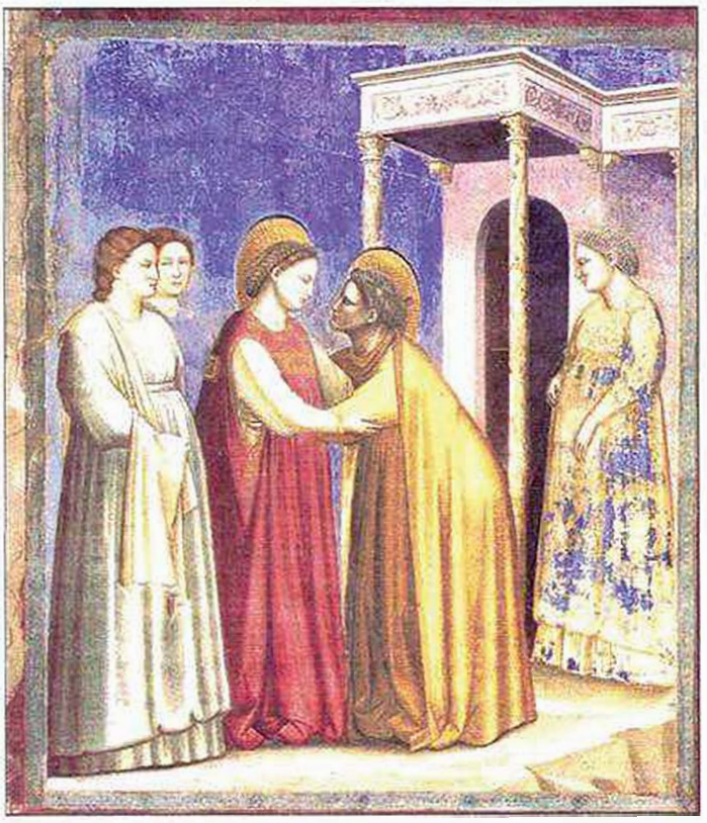
> "*En cualquiera de los niveles en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una investigación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse* tradición" (Panofsky, 1972, p. 24).

La aplicación de estos principios correctivos contribuye a dotar de un valor objetivo y científico las acciones de investigación en cada nivel, que aun constituyendo "tres esferas independientes de significado, se refieren en realidad a aspectos de un solo fenómeno, es decir, a la obra de arte como un todo". Para comprender bien estas cuestiones teóricas y conceptuales, pasaremos a ver de forma separada cada nivel.

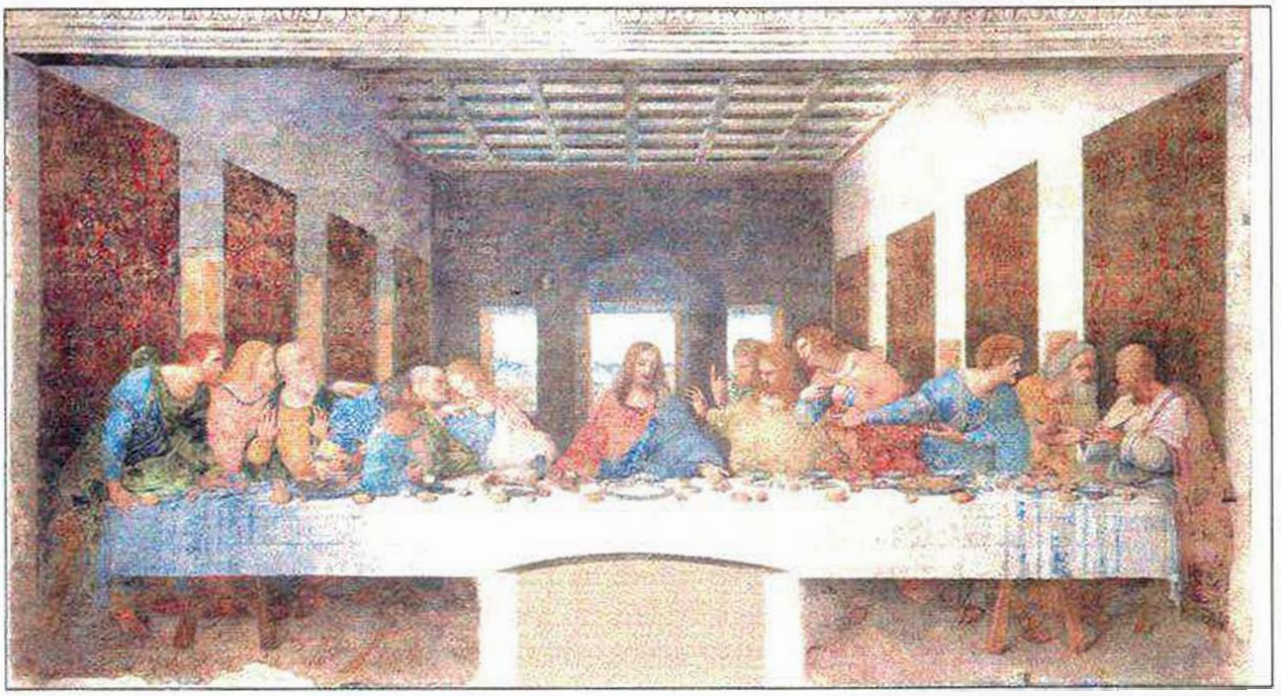
Nivel preiconográfico

La acción del primer nivel corresponde a la denominada *descripción preiconográfica*, a través de la cual se reconoce el *significado primario o natural* de la obra. Éste comprende, a su vez, dos categorías: por un lado, el *significado fáctico*, que consiste en identificar y enumerar los diferentes objetos representados, así como las relaciones que estos últimos establecen entre sí al definir las acciones o acontecimientos de una escena; por otro lado, el *significado expresivo*, que se refiere al reconocimiento de unas cualidades sensibles y expresivas o la percepción de ciertas actitudes psicológicas. Todas ellas constituyen lo que Panofsky denomina "el universo de los motivos artísticos". El bagaje requerido para este primer nivel interpretativo es el de la experiencia práctica del investigador, es decir, la familiarización que podemos llegar a tener con la descripción de esos objetos y hechos.

Pensemos, por ejemplo, en una obra como *La Visitación de María a Santa Isabel*, pintada por Giotto en 1306. Según nuestra experiencia práctica y capacidad analítica de observación, el significado primario o natural de esta obra podría ser descrito como el acontecimiento que representa el abrazo entre dos mujeres de diferente edad que se saludan en la calle ante la mirada de otras tres figuras femeninas (significado fáctico), pudiendo incluso determinar, a juzgar por los gestos y expresiones de las protagonistas, que se trata de un encuentro feliz entre dos personas conocidas (significado expresivo). Algo parecido



Piero Giotto di Bondone. *La Visitación de María a Santa Isabel*. 1306. Capilla de Arena, Padua.



Leonardo da Vinci. *La Última Cena*. 1495-1497. Santa María delle Grazie, Milán.

podríamos decir sobre *La Última Cena* de Leonardo da Vinci. En este caso, el significado primario o natural de la imagen es –atendiendo de nuevo a la mera observación y descripción– la presencia de trece hombres sentados alrededor de una mesa llena de alimentos o la celebración de un banquete (significado fáctico), donde se podrían advertir ciertas expresiones o gestos de sorpresa entre los comensales (significado expresivo), sin saber precisar como es lógico el motivo de las mismas.

En ambos casos, el hecho de tratarse de dos obras procedentes de los siglos XIV y XV obliga a ir más allá de nuestra experiencia práctica como espectadores modernos, dado que tenemos que tener en cuenta que la forma de representar objetos, personas o sucesos ha variado a lo largo de la historia. Así pues, el principio correctivo de interpretación que Panofsky propone en este primer nivel de significado dentro de la tradición sería la *historia del estilo*, esto es, el "estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los *objetos* y *acontecimientos* fueron expresados mediante *formas*". Para explicarlo con un ejemplo: en la obra de Giotto, este conocimiento del estilo nos permite comprobar la hipótesis sobre el estado de ánimo de felicidad que nos parece advertir en las dos figuras que se abrazan, pues una de las cualidades por las que sobresalió el autor del cuadro en su momento –y por la que sería reconocido en siglos posteriores– fue precisamente la introducción en sus obras de emociones y expresiones humanas frente al hieratismo que todavía prevalecía de la tradición medieval.

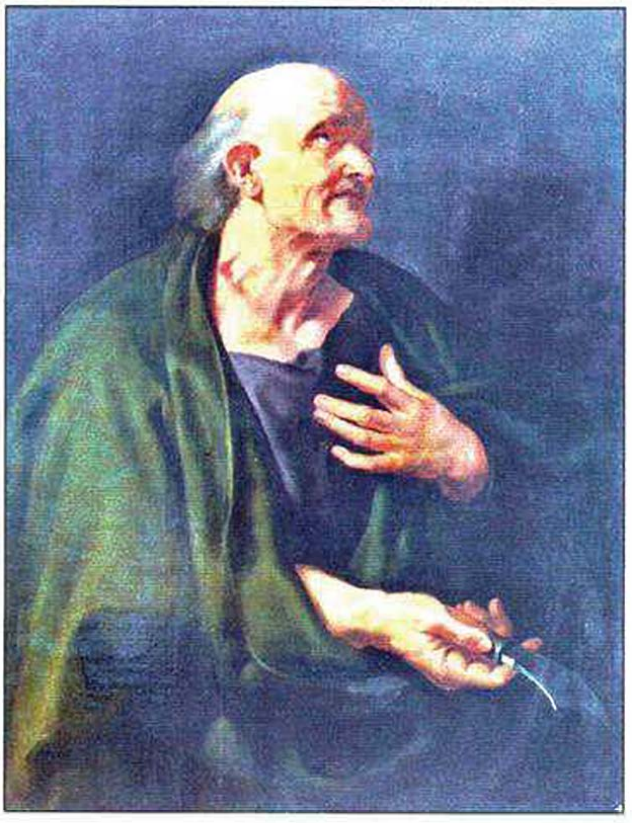
En esta primera fase, pues, el historiador del arte realiza una descripción superficial de la imagen en la que sólo se reconocen y describen objetos, figuras y acontecimientos en base a su propia experiencia práctica y familiaridad con las formas representadas. No obstante, sus conclusiones deben, en su caso, argumentarse gracias al conocimiento de la historia de los estilos y a la propia deducción lógica. Hablaríamos, para terminar, de una acción intelectual que depende de nuestra capacidad de observación y, sobre todo, de describir con palabras aquello que vemos, paso previo para abordar los siguientes niveles del método.

Nivel iconográfico

La acción del segundo nivel es lo que Panofsky llama propiamente *análisis iconográfico*, y se ocupa del *significado secundario o convencional* de la obra. Consiste en pasar a relacionar la esfera de los motivos artísticos y acontecimientos comunes descritos en la etapa anterior con *temas* o *conceptos* particulares. Es decir, los motivos son considerados como portadores de un significado convencional, a los que podemos llamar *imágenes*, y la combinación de esas imágenes determinan lo que entenderíamos como *historias* y *alegorías*. Así pues, en palabras del autor, "la identificación de tales imágenes, historias

y alegorías constituye el campo de la iconografía, en sentido estricto". El bagaje intelectual precisado en esta segunda fase no es sensible (dependiente de nuestra experiencia práctica) sino inteligible, ya que el investigador debe estar familiarizado culturalmente con los asuntos representados a través del conocimiento de las fuentes literarias y de otras imágenes similares (Castiñeiras González, 1998, p. 87).

Así pues, la descripción del *motivo* de una figura masculina que lleva en su mano un cuchillo como atributo pasa a tener como significado convencional la representación de San Bartolomé, del mismo modo que la reunión de un grupo de figuras sentadas en una mesa y en una disposición y actitudes determinadas, representan la escena de *La Última Cena*, asuntos que puede identificar cualquiera que esté familiarizado con las fuentes literarias cristianas. Según este planteamiento, el motivo que habíamos descrito más arriba sobre el encuentro y saludo entre unas mujeres pintado por Giotto es, en realidad, portador de un tema más específico: la visitación de la Virgen María a su prima Isabel al enterarse por el arcángel Gabriel de que esta última también estaba encinta, relato del que existen diferentes fuentes escritas como el Evangelio de Lucas o el Protoevangelio de Santiago. Si acudimos a estos últimos, es fácil constatar que ninguno de ellos entra a detallar elementos que vemos en la esce-



Peter Paul Rubens. *San Bartolomé*, 1610-1612. Museo del Prado, Madrid.

na de Giotto como los personajes que acompañan a las protagonistas, o el lugar exacto donde se produjo el encuentro: en el caso de Lucas (I: 40), por ejemplo, explica que María "entró en casa de Zacarías, y saludó a Isabel" (la escena habría tenido lugar en el interior); por su parte, Santiago (XII: 2) narra que María "llamó a la puerta. E Isabel, habiéndola oído, dejó su escarlata, corrió a la puerta, y abrió" (la escena se habría producido en el umbral de la puerta, algo más cercano a como lo representa Giotto).

Las contradicciones existentes entre los textos de las fuentes y la obra de Giotto exigirían aplicar un nuevo *principio correctivo de interpretación*. El autor reconoce que estaríamos absolutamente perdidos si, para realizar un análisis iconográfico, sólo dependiéramos de las fuentes literarias; de ahí que sea necesario conocer la *historia de los tipos*:

> *"De la misma manera que podríamos corregir y controlar nuestra experiencia práctica investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes,* objetos *y* acciones *eran expresados a través de* formas, *o sea en la historia del estilo, podemos corregir igualmente nuestro conocimiento de las fuentes literarias investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, temas o* conceptos *específicos fueron expresados por* objetos *y* acciones, *o sea dentro de la historia de los* tipos *".*

Por *tipo* deberíamos comprender, según las ideas de Panofsky, la forma en que un determinado tema o concepto se ha llegado a configurar como imagen en un momento dado, por lo que la historia de los tipos vendría a explicar cómo éstos se codifican en la tradición de las imágenes adquiriendo un carácter más o menos convencional a lo largo del tiempo. Como advierte García Mahiques (2008, p. 32), se debe saber diferenciar *tema* de *tipo*: el tema será siempre un asunto conceptual y abstracto mientras que el tipo se refiere a la forma concreta en que ese asunto se visualiza artísticamente. Así pues, los temas de la *Visitación* o *La Última Cena* se concretan históricamente en diferentes tipos, y el estudio de su evolución nos permite completar el análisis iconográfico de las obras en cuestión como complemento de las fuentes literarias.

Como se puede comprobar, el segundo nivel de significado corresponde principalmente al campo de estudio de la iconografía tal y como estaba concebida desde finales del siglo XIX, pero dotándola de un carácter instrumental que –en lo esencial– apenas ha variado desde entonces como herramienta básica de estudio del historiador del arte.

Nivel iconológico

La acción del tercer y último nivel corresponde a la *interpretación iconológica*, que tiene como finalidad conocer el *significado intrínseco* o *conte-*

nido de la obra de arte. Se trata de una modalidad de *interpretación integral* que funciona como síntesis última de los dos anteriores niveles de conocimiento, considerando todos los elementos que constituyen la obra artística en su conjunto. Para Panofsky, este nivel de significación se refiere a todos "aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condesados en una obra–" (1972, p. 17), es decir, todo lo que constituye el universo de los *valores simbólicos*. La obra de arte, pues, viene a ser considerada un síntoma cultural del pensamiento de una época, por lo que el bagaje intelectual requerido en esta última etapa del método consiste en disponer de cierta capacidad de *intuición sintética*, esto es, una familiaridad con "las tendencias esenciales de la menta humana", condicionada a su vez por la propia psicología del historiador del arte como intérprete del pasado.

Uno de los ejemplos que propone para comprender qué supone esta última etapa como proceso integral de síntesis, derivado a su vez del análisis previo de *formas* y *contenidos*, es la Natividad de Cristo, cuya evolución estudiaremos en profundidad en el tema 10 de este libro. Panofsky recuerda cómo en los siglos XIV y XV, el tipo iconográfico que hasta entonces había mostrado a la Virgen María tendida en un lecho fue progresivamente sustituido por uno nuevo donde pasaba a estar arrodillada en actitud de adoración. Si atendemos a las cuestiones estrictamente compositivas, el cambio venía a ser –en términos generales– una nueva ordenación de las figuras y las formas, sustituyendo un esquema triangular por otro rectangular. En lo que respecta a la iconografía y el estudio de las fuentes literarias, el cambio era consecuencia de las nuevas descripciones textuales que aportaron autores de la época como el Pseudo-Buenaventura o Santa Brígida. Finalmente, desde una interpretación del significado intrínseco o de contenido, el cambio de los tipos permite conocer y comprender las nuevas actitudes emocionales que caracterizaron el periodo final de la Edad Media, afectando como es lógico a las representaciones de determinados acontecimientos bíblicos. Esta idea se explica igualmente al recurrir al tema de *La Última Cena* ya citado más arriba, y que el autor explica de esta clarificadora manera:

> *"Mientras nos limitemos a afirmar que el famoso fresco de Leonardo da Vinci muestra un grupo de trece hombres alrededor de la mesa de un comedor, y que este grupo de hombres representa* La Última Cena, *nos estamos ocupando de la obra de arte como tal, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como sus propiedades o características peculiares. Pero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización del alto Renacimiento italiano, o de una actitud religiosa particular, nos ocupamos de la obra como un síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este «algo más diferente»"* (Panofsky, 1972, p. 18).

Dado que la variedad de asuntos susceptibles de comprender el significado intrínseco depende en alto grado del propio interés subjetivo del investigador, el *principio correctivo de interpretación* que Panofsky propone para garantizar la validez científica del método en este último nivel es el que se refiere a la *historia de los síntomas culturales* o *símbolos*, es decir, el estudio de "cómo las tendencias generales y esenciales de la mente humana son expresadas por temas y conceptos específicos" en distintas condiciones históricas. Estas últimas afectan, como es fácil imaginar, a los más diversos y variados aspectos del contexto del que procede la obra de arte, implicando así un plano común de conocimiento entre diferentes disciplinas humanísticas.

A modo de conclusión, Panofsky recuerda cómo su metodología de trabajo debe ser entendida como un proceso orgánico e indivisible. Pese a que los niveles de significado se puedan concebir como tres procedimientos autónomos de investigación, no se ha de olvidar en ningún momento que hablamos de aspectos de un mismo fenómeno (la obra de arte como un todo). Bajo esta advertencia cabe revisar, en consecuencia, el cuadro sinóptico en el que el propio autor resumió las variables de estudio de su método, que reproducimos por la evidente utilidad que supone para la comprensión de sus principios fundamentales.

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTIVO DE INTERPRETACIÓN (HISTORIA DE LA TRADICIÓN)
I. Asunto *primario o natural*: a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	*Descripción preiconográfica*	*Experiencia práctica* (familiaridad con *objetos y acontecimientos*).	Historia del *estilo* (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los *objetos y acontecimientos* fueron expresados mediante *formas*).
II. Asunto *secundario o convencional*, que constituye el universo que las *imágenes, historias y alegorías*.	*Análisis iconográfico*	*Conocimiento de las fuentes literarias* (familiaridad con *temas y conceptos* específicos).	Historia de los *tipos* (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los *temas y conceptos* fueron expresados mediante *objetos y acontecimientos*).
III. Significación *intrínseca* o *contenido*, que constituye el universo de los *valores simbólicos*.	*Interpretación iconológica*	*Intuición sintética* (familiaridad con las *tendencias esenciales de la mente humana*), condicionada por una psicología y una "*Weltanschauung*".	Historia de los *síntomas culturales* (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las *tendencias esenciales de la mente humana* fueron expresadas mediante *temas y conceptos específicos*).

2.2. *Problemáticas comunes del método*

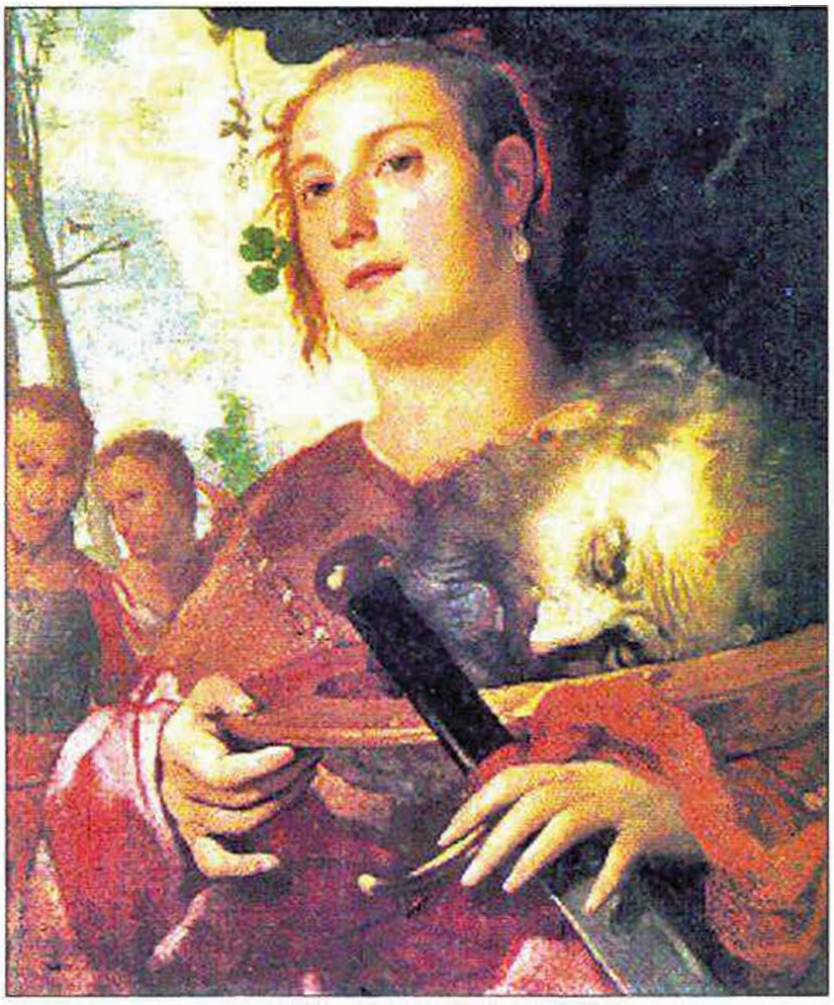
Pese a que la sistematización propuesta por Panofsky se define como un planteamiento global de investigación y conocimiento, la autonomía de cada uno de sus niveles –el autor los llegó a reconocer, de hecho, como métodos independientes en sí mismos– ha hecho que los historiadores del arte no especializados en iconografía e iconología hagan uso de los mismos de manera casi siempre aislada, sin seguir tampoco de modo exhaustivo todas las pautas planteadas por el autor. Desde un punto de vista práctico, no obstante, los diferentes niveles de interpretación del método dependen de acciones básicas y comunes a todo aquel que trabaja con imágenes, como sucede con la descripción o acción de expresar mediante palabras la representación de formas, objetos, motivos, composiciones y temas. Considerando que tanto el acto de ver como el de pensar son inseparables, la descripción tiende a incluir un componente de interpretación que, de forma consciente o inconsciente, afecta a la manera de expresarnos cuando hablamos de una imagen (Pätch, 1986, p. 56), y eso puede llevar igualmente a malinterpretar lo que creemos que estamos viendo ya que toda descripción es también resultado de deducciones más o menos lógicas de pensamiento.

Panofsky insiste sobre esta cuestión en su texto al advertir sobre las confusiones en las que podemos llegar a caer incluso dentro del primer nivel de significado, donde a priori sólo reconocemos formas, motivos y acontecimientos. A modo de ejemplo, nos habla de una de las escenas laterales que forman parte del tríptico de Rogier van der Weyden sobre *Los tres Reyes Magos*. Cuando afrontamos la descripción de la imagen, parece fácil mencionar la presencia de tres figuras masculinas arrodilladas y ataviadas con ricas vestimentas en un paisaje abierto con una ciudad al fondo (significado fáctico), pudiendo advertir una actitud de adoración y alabanza en sus poses y gestos (significado expresivo). La descripción no podría pasar por alto que, en el cielo, se ve la aparición de un niño pequeño y, en ese sentido, deberíamos ser capaces de argumentar por qué deducimos que se trata realmente de una aparición y no es consecuencia de otra cosa. Una explicación plausible para defender el fenómeno de la aparición es que la figura del niño está rodeada de un halo de rayos dorados (convención que explica la naturaleza sobrenatural del suceso y el carácter divino del personaje), así como porque está gravitando en el espacio sin ningún apoyo sensible. Sin embargo, no se debe olvidar que los halos de rayos dorados también aparecen como atributo frecuente de las representaciones reales de ese mismo personaje cuando figura recostado sobre un lecho (como pasa, de hecho, en la tabla central del mismo tríptico), pudiendo a la vez "aducir cientos de representaciones en que seres humanos, animales y objetos inanimados parecen flotar en el espacio, violando la ley de la gravedad, y sin pretender por ello ser apariciones". Esto último sucede en muchas otras representaciones del periodo medieval donde la razón de mostrar objetos aparentemente ingrávidos no responde a una dimensión mágica o divina,

sino tan sólo a los esquemas compositivos y formales de la época medieval, antes de la introducción de los principios de la perspectiva renacentista y la representación tridimensional del espacio (Panofsky, 1972, p. 19). El conocimiento de esta circunstancia formaría parte de los ya citados principios correctivos de interpretación, referidos aquí a la historia del estilo, que dependen en este caso de un razonamiento lógico que dé sentido a la escena en particular. Si nuestro bagaje intelectual en la materia y capacidad deductiva no fueran suficientes para dar un sentido al reconocimiento de la aparición como motivo, tendríamos que considerar las posibles opciones en el siguiente nivel de significado del método.

Rogier van der Weyden, *La visión de los tres Reyes Magos*, tríptico de La Natividad, ca. 1450. Gemäldegalerie, Berlín.

Si atendemos ya a la etapa del análisis iconográfico, los problemas que podemos encontrar en la identificación de los temas suelen ser más comunes y habituales, como veremos a continuación con el tema de Judith y Holofernes. Este es el asunto que Panofsky utiliza para explicar cómo las fuentes literarias a las que recurre el iconógrafo no siempre son suficientes para identificar temas convencionales aparentemente sencillos. El ejemplo que sirve como punto de partida es una pintura sobre este tema pintada por Francesco Maffei hacia mediados del siglo XVII, la cual había sido erróneamente identificada por otro investigador como una imagen de Salomé con la cabeza de San Juan Bautista. Dado que el resultado de nuestro análisis de la obra depende en primer lugar de una descripción preiconográfica de objetos y acontecimientos, lo primero que habría que referir es cómo en la imagen se ve una figura femenina en primer plano que lleva una espada en su mano derecha, mientras que la izquierda sostiene una bandeja con la cabeza de un hombre decapitado, apreciándose al fondo otras dos figuras masculinas.



Francesco Maffei, Judith, ca. 1650-1660. Pinacoteca Comunale di Faenza, Faenza.

Cuando revisamos las fuentes literarias de Salomé en la Biblia, no encontramos ningún pasaje que indique que fuera ella la que decapitó a San Juan Bautista: simplemente ordenó que le hicieran llevar su cabeza en una bandeja (Mateo 14: 6-11); esto es lo que parece mostrar esta otra pintura de Bernardino Luini, en la que el verdugo sostiene la cabeza de la víctima. Panofsky nos recuerda entonces que existe otro suceso donde aparecen relacionados la decapitación de un hombre y una mujer: es el caso de Judith, que sí ejecutó personalmente a Holofernes con una espada durante el asedio de sus tropas a la ciudad de Betulia. La escena está descrita en el mismo Libro de Judith (13: 6-10):

"Judith se aproximó entonces a la barra del lecho que estaba junto a la cabeza de Holofernes, descolgó de allí su espada, y acercándose al lecho, lo tomó por la cabellera y exclamó: "¡Fortaléceme en esta hora, Dios de Israel!". Luego le asestó dos golpes en el cuello con todas sus fuerzas y le cortó la cabeza [...] Poco después, salió y entregó a su sirvidora la cabeza de Holofernes. Esta la metió en la bolsa de las provisiones, y las dos salieron juntas, como lo hacían habitualmente, para la oración".

Bernardino Luini, *Salomé recibiendo la cabeza del Bautista*, principios del siglo XVI. Museo del Prado, Madrid.

Como se puede comprobar, el texto dice explícitamente que la cabeza de Holofernes fue guardada en una bolsa: en ningún momento se menciona la existencia de una bandeja que pudiera justificar la identificación del tema del cuadro con Judith. Panofsky hace constar entonces cómo las dos fuentes de origen bíblico fundamentan y contradicen al mismo tiempo el posible significado convencional de la obra, ya que según los textos ninguna de las escenas sería concluyente. Llegados a este punto, el historiador del arte debería recurrir a la historia de los tipos para discernir la identificación correcta, preguntándose si hubo antes alguna imagen de Judith en la que apareciese una bandeja, o alguna en la que se presentase a Salomé con una espada. En ese sentido, sí se pueden documentar casos previos de "Judith con bandeja" y, por el contrario, ninguno de "Salomé con espada". Se trataría de un tipo surgido posiblemente en Alemania y el norte de Italia durante el siglo XVI, como el de este cuadro de Girolamo Romanino, pintado en 1516. Si observamos la escena, podemos reconocer otros detalles de la historia como la doncella que acompaña a Judith, el soldado dormido que hace posible que ésta acometa el asesinato de Holofernes y el escenario donde se desarrolla la historia, el campamento situado a las afueras de la ciudad de Betulia.

Girolamo Romanino, Judith, 1516.
Bode-Museum, Berlín.

La complejidad de una imagen para identificar el asunto representado dependerá, en todo caso, de otros tantos elementos que debemos saber situar en función de cada caso. Una pintura que proporciona más información sobre el suceso, y que selecciona también el momento posterior a la decapitación, es la versión realizada por Andrea Mantegna. En la imagen están Judith y su doncella a la entrada de la tienda de campaña de Holofernes, que compositivamente enmarca a los personajes. Del general sólo vemos asomar un pie en el lecho donde yace muerto; Judith sostiene todavía la espada entre sus manos mientras deposita la cabeza de su enemigo en la bolsa que abre su doncella. En este caso, no se hace mención al soldado que debía custodiar la tienda, y que el relato describe dormido a causa de los excesos del vino que la misma Judith llevó al campamento para cumplir su plan.

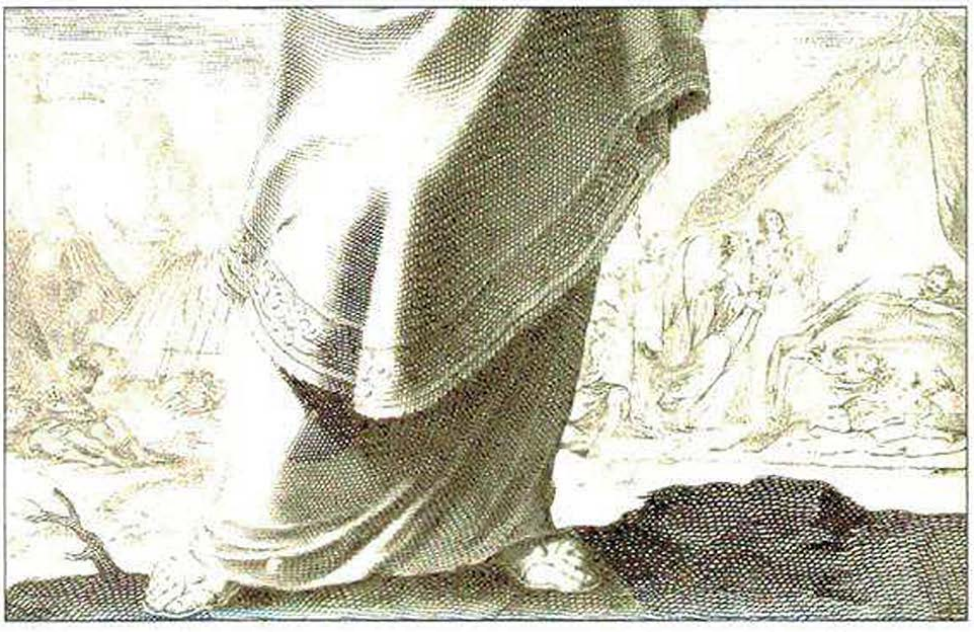
Andrea Mantegna. Judith. 1495-1500.
National Gallery of Art. Washington.

Las variaciones que pueden producirse en el tipo iconográfico de Judith y Holofernes pueden responder, finalmente, a otras causas, como por ejemplo la reinterpretación del mismo relato literario. Así sucede en una pequeña obra publicada en Francia en 1647 con el título de *Gallerie de femmes fortes*, que recogía las biografías de distintos personajes femeninos heroicos procedentes de diversas fuentes históricas y bíblicas. Su autor, el jesuita Pierre Le Moyne, hizo acompañar los textos de las protagonistas con un retrato de cada personaje en el que se describía, al mismo tiempo, la historia de sus principales hitos y hazañas. Así pues, la producción de las imágenes insertadas en el libro dependía de la propia narración literaria, enfocada en este caso a resaltar los valores que el autor proponía como ejemplos de conducta y comportamiento para el resto de mujeres. En el caso de Judith, el relato de Le Moyne subraya la valentía del personaje al adentrarse en el campamento enemigo con el fin de liberar a su pueblo, un acto valeroso que sólo es posible gracias a la determinación de sus virtudes morales. En su retrato, efectivamente, Judith posa victoriosa y muestra la cabeza de su enemigo; la monumentalidad de la figura, en pie sobre una línea de horizonte baja y la expresión contenida de su rostro, materializan su carácter heroico. Al igual que hemos visto en escenas anteriores, la imagen no muestra en primer plano el momento crucial de su hazaña, sino el significado que conlleva llevarse la cabeza como símbolo de su victoria. Este episodio viene reflejado en un detalle incluido en la representación del campamento que sirve como escenario de fondo del retrato a la derecha del personaje. La versión del suceso descrita por Le Moyne difiere en gran medida del relato original del Libro de Judith, modificando así la imagen definitiva:

> *"En tanto que ella mide la grandeza de esta empresa; y en tanto que sus lágrimas piden a Dios un valor y unas fuerzas iguales, los Ángeles que la han conducido están de guardia a su lado y a la puerta de la tienda. Aquél la ilumina con una antorcha, y al mismo tiempo bajando la pica que tenía Holofernes en la mano, parece que se asegura de que el Señor la ayudará si la mano le falta [...] Los que veis a la puerta de la tienda, están allí para desvanecer el miedo y los espectros de aquella doncella que Judith ha puesto por guarda, y están también para rechazar a los genios enemigos del pueblo de Dios, que podrían venir a socorrer a Holofernes"* (Le Moyne, 1794, v. I, pp. 113-114).

Cada tipo iconográfico de un mismo tema puede, en consecuencia, depender de múltiples fuentes de inspiración literaria o visual, de ahí que una de las problemáticas habituales en el ámbito de la iconografía sea el de cerrar por completo las posibles variantes de un asunto en la historia de los tipos. En el caso de la última imagen, el método panofskiano podría llevarnos a preguntarnos –ya en el nivel del significado intrínseco– las razones que llevaron a modificar en cada momento los tipos preexistentes de un determinado tema en función de las mentalidades, creencias o ideologías de una sociedad en particular, algo que perteneceria ya al ámbito de estudio de la iconología.

Claude Vignon, Judith, il. de P. Le Moyne, *Gallerie des femmes fortes*, 1647. Bibliothèque nationale de France, París.



Claude Vignon, Judith, il. de P. Le Moyne, *Gallerie des femmes fortes* (detalle de la escena del fondo), 1647. Bibliothèque nationale de France, París.

3. Más allá de Panofsky: orientaciones para realizar un análisis iconográfico

Las diversas alternativas, revisiones y críticas que se han ido desarrollando en la segunda mitad del siglo XX sobre los planteamientos de Panofsky han sido múltiples y dispares. Las ideas formuladas por otras figuras clave en la tradición warburgiana como Edgar Wind o Ernst H. Gombrich, que cuestionaban y ahondaban en diversas problemáticas del método desde una afinidad intelectual similar, convivieron con otras tantas críticas mucho más alejadas de los principios conceptuales de estos estudios, cuyo desconocimiento ha sido en realidad una de las principales causas de rechazo. Todavía hoy, la iconografía y la iconología siguen consideradas por muchos como meras herramientas auxiliares de la historia del arte, descritas como métodos mecánicos y marginales en el caso de la primera, o excesivamente especulativos si consideramos la segunda (Ramírez, 1996, pp. 293-294).

El impacto de la obra de Panofsky ha sido, por otro lado, tan extenso que, incluso en nuestros días, lo que muchos entienden por iconografía e iconología está íntimamente ligado a sus ideas. Eso explica que términos como "método iconográfico" hayan sido habitualmente usados para referirse de forma exclusiva al procedimiento de investigación de Panofsky, cuando en realidad esta expresión debería aludir como mucho al segundo nivel de su estructura. Del mismo modo, no podemos olvidar que existen otras tantas formulaciones posibles como la descrita, por ejemplo, en nuestro país por González de Zárate (1991, p. 20), quien explica las acciones que deberían centrar el campo de trabajo de la iconografía, y que resume en la descripción, identificación, clasificación, origen y evolución de las imágenes. Así pues, en opinión de este autor, la iconografía debería considerarse como "la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas". Como se puede deducir, ninguna de esas acciones es en modo alguno excluyente en el método de Panofsky; la diferencia es que cada autor pone el acento en distintas variables de estudio.

No obstante, el grueso de las críticas que ha recibido Panofsky en particular deriva de las observaciones y limitaciones que en general se han asociado a la iconología como forma de investigación. A modo de ejemplo, podemos sintetizar entre las mismas tres recogidas por García Castiñeiras (1998, pp. 89-90). La primera, es la denuncia de que el iconólogo no se preocupa por las cualidades estéticas y calidad de la obra artística, sino simplemente de su contenido, lo que provoca situar a un mismo nivel de interés el lienzo pintado por un gran maestro con la estampa popular grabada por un artista anónimo; la segunda, también recurrente, es el peligro que supone en ver dentro una obra más simbolismo del que en realidad quiso expresar el artista, fomentando una especulación no demostrada; la tercera, por último, tiene que ver con hacer

primar el estudio de esas intenciones por encima del valor inconsciente que se puede interpretar en la obra, lo que haría desvirtuar el fin mismo de la propia iconología.

En la actualidad, se podría afirmar que los dos primeros niveles de significado explicados por Panofsky siguen constituyendo, en lo esencial, herramientas imprescindibles y de uso cotidiano entre los historiadores del arte: tanto la habilidad de describir las formas de una imagen como la de identificar y reconocer un determinado tema son labores básicas al investigar una imagen, independientemente de que la finalidad de ese estudio sea en sí mismo el de la iconografía. Respecto a la iconología, sus parámetros de estudio se han diluido al cabo de los años en diferentes campos y metodologías que comparten parecidas preocupaciones de origen, como la semiótica o, más recientemente, los estudios visuales y la historia cultural (García Mahiques, 2008, pp. 411 y ss.).

En este sentido, y dado que el interés de este libro es ofrecer una primera aproximación al estudio y análisis de las imágenes de la iconografía clásica y cristiana, en las siguientes páginas nos centraremos en analizar dos estudios de caso que sirvan como guía práctica de aprendizaje de estas destrezas y habilidades: el primero, planeado desde un enfoque teórico, propone un ejemplo de cómo adaptar a nuestros intereses el método de Panofsky, respetando en la exposición su estructura lógica de niveles de significado; el segundo, concebido como un ejercicio de carácter práctico, sigue una lógica inversa: partiendo de un texto divulgativo característico de la comunicación de la historia del arte, se trazan una serie de cuestiones y reflexiones para entender cómo se aplica en el ámbito cotidiano del historiador del arte este método, integrado en un análisis global de conjunto en el estudio de la obra artística.

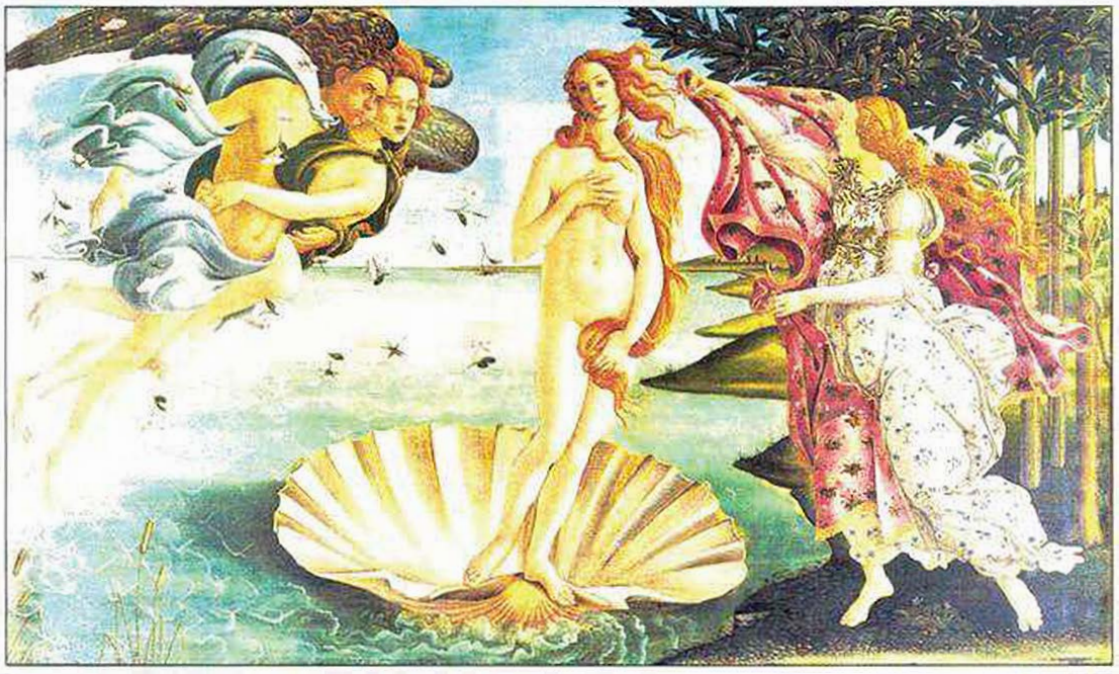
3.1. *Estudio de caso teórico:* El nacimiento de Venus, *de Botticelli*

Como acabamos de indicar, la adopción del método de Panofsky en nuestros días resulta poco funcional si no nos dedicamos exclusivamente al campo de estudio de la iconografía y la iconología, pero eso no significa que no puedan resultarnos de enorme utilidad como herramientas de trabajo y procedimientos de pensamiento en torno a la imagen, aunque los fines de nuestras investigaciones sean, en último término, muy diferentes a las que llevaron a este historiador a formular una metodología de este tipo.

Teniendo en cuenta esta consideración, abordaremos el siguiente estudio de caso con el fin de presentar un ejemplo de los usos y enfoques que podría tener el análisis de una obra procedente de la mitología clásica.

Nivel preiconográfico (descripción)

La escena de la pintura tiene lugar en una zona costera desde la que se aprecia la extensión del mar y una línea zigzagueante de tierra firme a la derecha, con el arranque de lo que parece ser un frondoso bosque en primer término. En el centro de la composición, una figura desnuda femenina que tapa púdicamente su sexo con su larga cabellera, aparece erguida sobre una concha de gran tamaño que está llegando a la orilla, desde la cual se aprecian las aguas turquesas y cristalinas. En el extremo superior izquierdo, dos figuras aladas abrazadas vuelan, rodeados de rosas, hacia la mujer desnuda, a quien parecen hacer llegar sus soplidos. A la derecha del cuadro, otra figura femenina ataviada con un vestido blando estampado de flores sale al recibimiento de la primera mujer en ademán de taparla con un manto decorado del mismo modo.



Sandro Boticelli, *El nacimiento de Venus*, 1483-1485, Galería de los Uffizi, Florencia.

La descripción de formas, objetos y acontecimientos que Panofsky reserva en su método al primer nivel de significados obliga a diferenciar, como parte del proceso, las *formas* de los *contenidos* propiamente dichos, de los que se hablaría ya en el segundo nivel. Esta lógica tiene como finalidad identificar objetivamente aquellos elementos primarios o naturales que conforman la imagen, incluyendo sus cualidades formales, compositivas, etc. Como procedimiento, resulta especialmente beneficioso, pues es un entrenamiento para familiarizarse más fácilmente con otros aspectos implícitos en nuestra disciplina

como la terminología artística y las particularidades del lenguaje figurativo, y, del mismo modo, para identificar y clasificar analíticamente todos aquellos elementos representados en una imagen. En consecuencia, hablaríamos de una acción de carácter práctico y enormemente útil como herramienta primigenia de análisis, pero poco ventajosa en aquellos contextos en los que deseamos trasladar una descripción de los contenidos de la obra donde necesitamos señalar la identidad de los personajes o el suceso representado.

Pensemos, por ejemplo, en los textos de las cartelas informativas ubicadas junto a las obras en museos y exposiciones temporales, las fichas de catálogo de las publicaciones especializadas y otros géneros como pueden ser materiales divulgativos en distintos soportes, guiones para audioguías, etc. En estos casos, la descripción de la obra debería abarcar, como es lógico, todas aquellas cuestiones que puedan informar sobre la imagen desde una dimensión de conjunto, desde los aspectos más formales, estilísticos y compositivos a los estrictamente iconográficos. Hablaríamos, en consecuencia, de una descripción que no se elabora ya como un fin en sí mismo, sino como un medio para alcanzar otros objetivos.

Nivel iconográfico (análisis)

El tema del nacimiento de Venus pintado por Botticelli responde a la versión más común sobre este suceso narrado en las fuentes de procedencia griega, que explican cómo la diosa surgió de la espuma formada en el mar cuando Crono castró a Urano y sus genitales cayeron al agua formando una espuma blanca. Entre las referencias más antiguas que podríamos seleccionar para apreciar los distintos matices del relato se encuentra el de las *Teogonías* de Hesiodo, que anuncia los principales elementos distintivos del nacimiento como la identificación del lugar o los detalles de la frondosa naturaleza:

> *"A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella. Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba en torno"* (vv. 190 y ss.).

En el caso de los *Himnos homéricos* dedicados a Afrodita (VI: 1-5), por poner otro ejemplo temprano, se identifica la figura alada de Céfiro o una de las Horas que recibe a la diosa:

> *"Cantaré a la de áurea corona, veneranda y hermosa Afrodita, a quien se adjudicaron las ciudadelas todas de la marítima Chipre, adonde el fuerte y húmedo soplo del Céfiro la llevó por las olas del estruendoso mar entre blan-*

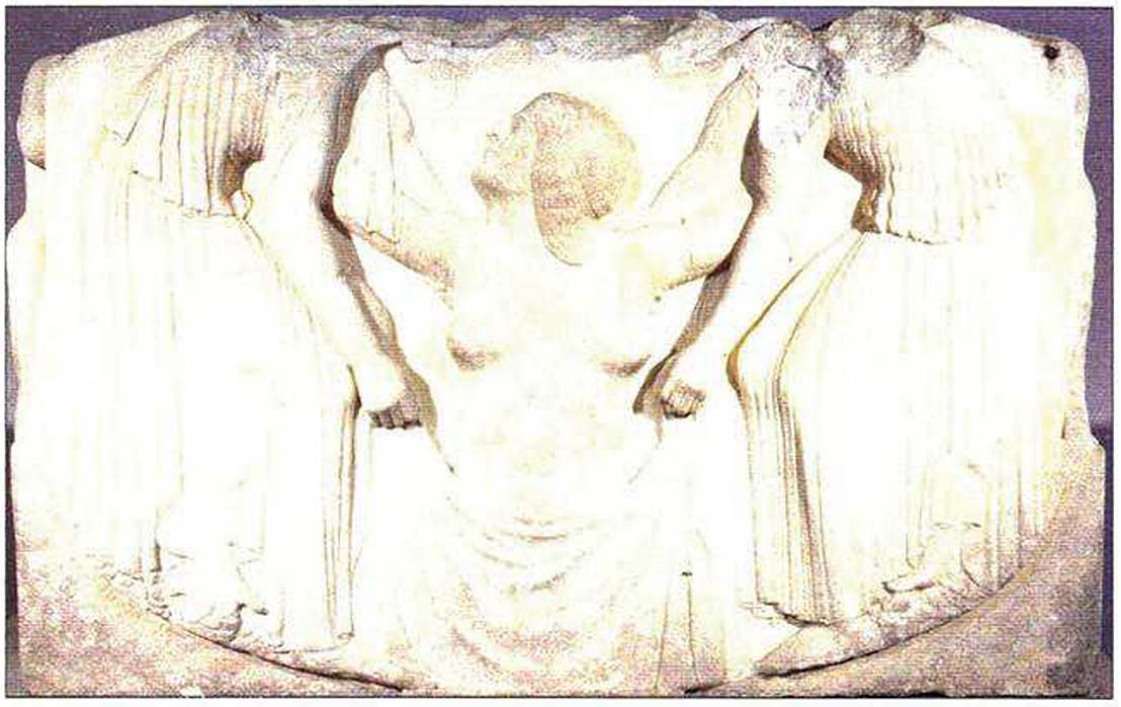
da espuma: las Horas, de vendas de oro, recibiéronla alegremente y la cubrieron con divinales vestiduras [...]".

La diversidad de textos griegos que hacen referencia al relato incluye a autores tan dispares como el poeta Anacreonte, el historiador Diodoro Siculo o el historiador y geógrafo Pausanias. A todos ellos habría que sumar la apropiación surgida más tarde en Roma, que se puede rastrear en los textos de las *Metamorfosis* de Ovidio o *El asno de oro* de Apuleyo. Todos ellos son parte de las reminiscencias clásicas que florecieron durante el renacimiento florentino en la época de Botticelli, incluyendo las reinterpretaciones creadas en ese periodo en nuevas obras literarias, fuentes todavía más directas para el estudio de la pintura, como bien han estudiado de forma detallada el propio Panofsky (1981, pp. 276 y ss.) y otros especialistas como Gombrich (1986, pp. 121-124).

A la hora de abordar el análisis iconográfico desde el estudio de las fuentes literarias, el historiador debería abarcar el máximo número posible de textos que puedan dar sentido y explicación a la imagen, aunque la cantidad o tipología de los mismos dependerá como es lógico de los objetivos de la investigación. La imposibilidad de conocer en profundidad los diversos y múltiples relatos de la mitología clásica hace necesario en este sentido tener una idea de, al menos, las principales fuentes y autores, así como estar familiarizados con la consulta de las mismas. También resulta imprescindible saber manejar obras de referencia, diccionarios especializados y otros recursos como bases de datos, repertorios o bancos de imágenes promovidos por instituciones académicas y otros investigadores, ya que a través de los mismos podemos obtener la información fundamental sobre nuestra obra o tema de estudio desde una perspectiva estrictamente iconográfica.

En cuanto a las referencias visuales existentes sobre el tema en otras representaciones artísticas, Panofsky nos invitaría a rastrear sus orígenes en distintas imágenes del mundo griego y romano y su devenir posterior, como la hermosa Venus que surge de las aguas ayudada por las Horas, que se disponen a cubrir su desnudez, en el conocido relieve del Trono Ludovisi, una de las muchas imágenes que Warburg había recopilado años atrás para el *Atlas Mnemosyne*, del que ya hablamos en el tema anterior. Así pues, en el sentido estricto del método, el estudioso debería revisar la historia de los tipos del nacimiento de Venus, lo cual le permitiría analizar formalmente las variaciones y modelos que se fueron consolidando del personaje desde la Antigüedad, como el tipo de la Venus pudorosa tan habitual en la estatuaria clásica, al que parece remitir la diosa de Botticelli.

Una vez más, será el sentido y naturaleza de nuestros intereses de la investigación los que determinen el número de imágenes y tipos susceptibles de compararse con nuestro objeto de estudio, los cuales dependerán en realidad del enfoque que hayamos dado a la interpretación intrínseca, que perteneceria ya al tercer nivel de significado.



El nacimiento de Afrodita, ca. 460 a.C. Relieve central del Trono Ludovisi, Palacio Altemps, Roma.

Nivel iconológico (interpretación)

El carácter subjetivo que implica este nivel de la interpretación, al menos en lo que se refiere a nuestros intereses personales como investigadores, hace que resulte complejo plantear una única posible vía de estudio para el *Nacimiento de Venus* ya que, en realidad, los enfoques que se podrían plantear desde una perspectiva cultural más amplia son tan variados como podamos imaginar. En el ámbito tradicional de los estudios iconográficos e iconológicos del entorno de Warburg, las teorías que dieron sentido incluso a las mismas propuestas metodológicas en el estudio de las imágenes derivaron –como ya vimos en temas anteriores– del interés de todos estos especialistas en analizar la pervivencia del mundo clásico en la cultura cristiana del medievo y el Renacimiento.

Uno de los estudios más sugerentes surgidos en la estela de esta tradición corresponde al que llevó a cabo Gombrich en un artículo publicado por primera vez en 1945 en el *Journal of the Warburg and Courtlauld Institutes* sobre "Las mitologías de Botticelli", revisado veinticinco años más tarde para ser incluido en su libro *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (1972). Su propuesta contextualizaba las obras de Botticelli en el entramado de ideas neoplatónicas que determinó la vida intelectual florentina a finales del siglo XV, donde es posible advertir una nueva concepción religiosa de índole humanista en la que cual converge el mundo antiguo y el cristianismo.

Las primeras páginas insertadas en esta última versión dan testimonio de las numerosas revisiones y respuestas que recibió su investigación por parte de otros historiadores del arte como André Chastel, el mismo Panofsky, Edgar Wind o Pierre Francastel, iniciándose un complejo e interesante debate que gira en torno a las preocupaciones sobre el simbolismo de las imágenes de aquellos años, pero que podría seguir admitiendo nuevos enfoques desde otros planteamientos.

En líneas generales, podríamos afirmar que todo lo que atañe hoy en día a la interpretación iconológica forma parte de los nuevos intereses de la historia del arte, que dejó atrás hace ya muchos años su tradición formalista y positivista. Así pues, la práctica de la iconología en la actualidad se podría diluir en otras muchas propuestas metodológicas y disciplinares más amplias, para las que no es posible determinar unas pautas cerradas de actuación.

3.2. *Estudio de caso práctico:* La Sagrada Familia del pajarito, *de Murillo*

Si en el estudio de caso anterior hemos desarrollado, aunque de forma sucinta, el ejemplo de cómo se podría adaptar el método de Panofsky a los intereses más globales que definen la investigación hoy en día, en esta ocasión

Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia del pajarito*, ca. 1650. Museo del Prado, Madrid.

vamos a proponer el camino de dirección inversa tomando como referencia esta conocida obra de Bartolomé Esteban Murillo. Partiendo de la lectura y análisis de un comentario general de la obra destinado al público del Museo del Prado –donde se conserva el cuadro– trataremos de comprender cómo se suelen articular en realidad los resultados de la investigación iconográfica e iconológica con el resto de aspectos formales, estéticos y compositivos que definen el estudio global de una obra de arte, y la propia práctica profesional del historiador del arte.

Para ello, se recomienda hacer una lectura atenta del texto seleccionado y contestar posteriormente las preguntas planteadas, aunque sólo sea a modo de reflexión.

> *"Es ésta una de las pinturas de Murillo que goza de mayor popularidad, después de haber sido también famosa desdé el momento en que el artista la realizó. Por sus características de dibujo, elegante pero un tanto firme, la técnica de la pincelada todavía algo prieta, los matices de sus tonalidades cromáticas aún severos y su iluminación tenebrista, puede determinarse con cierta seguridad que es obra temprana dentro de la producción del artista, pudiéndose situar su ejecución en torno a 1650. En la descripción del ambiente familiar en el que se mueven los personajes que protagonizan esta composición, el artista ha utilizado aspectos procedentes de la vida doméstica y popular sevillana de su propia época. Así, Murillo ha conseguido captar la humilde condición de los moradores del hogar de Nazaret, los cuales participan de forma colectiva en un momento de afectividad compartida. Murillo ha otorgado al Niño Jesús el centro de atención de la escena, describiéndole con bellos y delicados rasgos, en la actitud de estar jugando con un perrito que permanece atento al pájaro, seguramente regalado por su padre, que sostiene en alto en una de sus manos. También adquiere una destacada importancia la figura de san José, que nunca hasta entonces había tenido tanta relevancia dentro de una pintura: aquí aparece como padre solícito y protector compartiendo con el Niño el gozo que le proporciona su pueril distracción. No es ajena esta circunstancia de protagonismo de san José al auge del culto a este santo que desde finales del siglo XVI fue promovido en el seno de la Iglesia, especialmente por los carmelitas. Con respecto a la figura de la Virgen, el artista no le concede en este caso un papel relevante como venía siendo tradicional en la pintura española y sevillana, sino que la sitúa en un segundo término ocupada en la tarea de devanar lana, pero compartiendo el sentimiento alegre que domina el ambiente. Triunfa, por tanto, en esta obra un alto sentido del amor familiar extraído de la vida popular sevillana donde todo es sencillo y humilde aunque imbuido de una intensa afectividad. La iconografía de esta obra no es nueva, puesto que se trata de una versión modernizada de un tema pictórico creado por el pintor italiano Federico Barocci que se conserva actualmente en la National Gallery de Londres. Esta composición fue grabada por Cornelis Cort en 1577 y, por tanto, hubo de ser conocida por Murillo, que adaptó la escena admirablemente al espíritu familiar, doméstico y popular de su propia época."* (Valdivieso, 2006).

Federico Barocci. *Madonna del gato*. 1575. The National Gallery. Londres.

Como se puede observar, el autor de este texto de carácter divulgativo va articulando en el desarrollo de su exposición una serie de cuestiones que afectan a diversas variables de estudio de la historia del arte (formales, compositivas, estéticas, iconográficas, religiosas, etc.). Todas ellas se tienden a analizar e interpretar de forma aislada y con las herramientas necesarias en cada caso –como sucede con el método de Panofsky–, pero en el momento de expresar los resultados de una investigación global sobre la obra, nos vemos obligados a interconectarlas entre sí, pues todas son en definitiva parte integrante del objeto artístico, su creador y su época.

Así, pues, en el momento de comunicar el resultado de nuestro trabajo al público y otros colegas, intentaremos expresar de una manera fluida y lógica nuestra interpretación sobre la obra artística, sin vernos limitados por los rígidos corsés que, normalmente, impone la adopción de un método de investigación.

Cuestiones abiertas sobre el texto

1. ¿Qué elementos y motivos comprendidos en la descripción del cuadro pueden ser considerados como significados *fáctico* y *expresivo*?
2. ¿Qué aspectos se formulan en torno al estilo de la obra y qué aporta esa información al conocimiento global del cuadro?
3. ¿En qué fuentes literarias y/o visuales se ha basado el autor del texto para realizar su análisis iconográfico?
4. ¿Qué cuestiones mencionadas en el texto podrían ser objeto de una investigación en sentido iconológico?
5. ¿Qué similitudes y diferencias se pueden establecer entre la pintura de Murillo y la que le debió servir de modelo de Barocci?

4. Conclusiones

El conocimiento y comprensión de la estructura del método panofskiano de investigación sobre los significados de la obra de arte permite al historiador del arte en la actualidad ir mucho más allá de los campos de estudio de la iconografía y la iconología. La difusión del método entre varias generaciones de especialistas ha tenido como principal efecto disponer de unas herramientas básicas de análisis e interpretación en torno a la imagen, las cuales se aplican de manera transversal a cualquier parcela de conocimiento artística y cultural en el campo más amplio de las humanidades. Por esa razón, dominar sus bases instrumentales es una de las destrezas y habilidades básicas y necesarias para abordar las imágenes que conforman, en particular, la tradición clásica y cristiana en Occidente.

5. Bibliografía

Bibliografía comentada

GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1986.
Esta obra reúne un conjunto de estudios sobre el simbolismo de las imágenes que permite conocer la evolución de los estudios iconológicos, destacando un capítulo de introducción general sobre los "Objetivos y límites de la iconología" de sumo interés para comprender las respuestas al método panofskiano.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M. *Método iconográfico*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1991.
Breve síntesis sobre la definición de la iconografía como ciencia y los estadios de trabajo de su metodología aportando una estructura diferente a los niveles de significado clásicos de Panofsky. La obra articula así una relación de tareas propias y comunes del método que ayuda a ampliar las miras de su estudio y aplicación práctica.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
Publicado en 1939 como compilación de una serie de conferencias y artículos previos, en este libro Panofsky sintetiza su pensamiento en torno a la iconografía y la iconología. Se recomienda de modo específico el capítulo I de introducción, donde el autor explica por sí mismo, y con numerosos ejemplos, las cualidades del método iconológico.

Bibliografía general

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1998.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael. *Iconografía e Iconología*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008-2009, 2 vols.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "Usos impropios de los términos «Iconografía» e «Iconología»". *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2012, núm. 4, pp. 113-119.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M. "Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte". *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, v. II, núm. 3, pp. 11-26.

HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

LE MOYNE, Pierre. *Galería de mujeres fuertes*. Madrid: Oficina de Benito Cano, 1794, 4 vols. (ed. facsímil, Valladolid: Maxtor, 2008).

PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1993.

PÄTCH, Otto. *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza, 1986.

RAMÍREZ, Juan A. "Iconografía e Iconología", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, vol. 2, pp. 227-244.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. "Sagrada Familia del pajarito [Murillo]". *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 2006 [versión digital].

WALKER VADILLO, Mónica A. "El ciclo de Judith". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2002, vol. IV, núm. 8, pp. 1-10.

Segunda Parte

ICONOGRAFÍA CLÁSICA

José A. Vigara Zafra

Tema 4

LOS DIOSES OLÍMPICOS Y SU ICONOGRAFÍA

1. Introducción.
2. Fuentes textuales.
3. Zeus, el dios supremo del Olimpo y sus amantes.
4. Hera, la reina del Olimpo.
5. Atenea, sabia y guerrera.
6. Posidón, dios de los mares.
7. Hades, dios del Infierno.
8. Ares, señor de la guerra.
9. Démeter, diosa de la agricultura.
10. Apolo, dios de las artes.
11. Ártemis, patrona de las fieras y la caza.
12. Afrodita, diosa de la belleza y el amor.
13. Hermes, el heraldo del Olimpo.
14. Hefesto, el orfebre del Olimpo.
15. Dioniso, el dios de la embriaguez y la lascivia.
16. Conclusiones.
17. Bibliografía.

1. Introducción

En este capítulo vamos a analizar los mitos y la evolución iconográfica de los dioses olímpicos o crónidas. Éstos constituyeron la segunda generación divina que derrotaron a su padre, Crono, y han pasado a la posteridad como las deidades arquetípicas del panteón religioso grecorromano. En líneas generales, Zeus fue el dios supremo en torno al cual se distribuyeron el resto de deidades olímpicas, en su gran mayoría hermanos e hijos de éste, que conformaron el orden universal definitivo de la tradición clásica.

Los dioses olímpicos fueron los guardianes del universo y representaron la justicia y el buen gobierno, destacando por ser deidades antropomórficas que

disfrutaron de una vida eterna en las proximidades del monte Olimpo. Éstos se caracterizaron por su cercanía con el mundo de los humanos al no constituir deidades abstractas, sino que tuvieron sentimientos y comportamientos propios de los hombres. Sin duda, esta humanización de los dioses olímpicos constituyó la clave para entender su gran éxito iconográfico y literario, permitiendo a los autores plasmar en sus obras las pasiones, los sentimientos, las virtudes y los defectos que han tenido los hombres desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Altar de Pérgamo, Detalle de la Gigantomaquia, Museo de Pérgamo, Berlín, 166-156 a.C.

2. Fuentes textuales

A partir del siglo VIII a.C. contamos con abundantes referencias que nos permiten modelar el carácter de los dioses olímpicos, su influencia en el universo y las peripecias en las que participaron. En primer lugar, destacaron los dos poemas épicos de Homero: la *Ilíada* y la *Odisea* que, si bien narraron hechos acaecidos en el mundo de los hombres, aludieron de forma constante a la influencia de los dioses sobre las hazañas desarrolladas por los humanos. En la *Ilíada* se contó a través de más de quince mil versos la guerra que tuvieron los

griegos con los troyanos como consecuencia del rapto de Helena por parte de Paris. Mientras que la *Odisea* narró las aventuras de Ulises tras finalizar la guerra de Troya y su tortuoso viaje hasta Ítaca, durante el cual estuvo a merced de los designios de los dioses. No obstante, la obra fundamental para entender los inicios de la cosmología griega y la configuración del panteón olímpico fue la *Teogonía* de Hesíodo, también fechada en el siglo VIII a.C. Se trató de un amplio poema épico donde se narró la genealogía de los dioses del Olimpo.

Posteriormente, en el siglo V a.C. destacaron los autores trágicos griegos como Esquilo, Sófocles y Eurípides, que narraron fundamentalmente las hazañas y las miserias de los héroes, pero mostrando la influencia directa de los dioses olímpicos en sus destinos. No obstante, fueron los poetas romanos Virgilio y Ovidio los que terminaron de modelar el panteón olímpico de la Antigüedad Grecorromana. Virgilio escribió la *Eneida* en torno al 29 a.C. por encargo directo del emperador Augusto con el objetivo de glorificar su gobierno al frente del Imperio. Este poema tomó como fuente de inspiración la *Ilíada* de Homero, tomando como punto de partida el fin de la guerra de Troya y vinculando los orígenes de Roma con el príncipe troyano Eneas. Por su parte, Ovidio escribió las *Metamorfosis* en torno al 8 d.C., constituyendo el texto que mayor influencia tuvo en la Edad Media y Edad Moderna en relación con la mitología clásica. En este texto, Ovidio recogió unas doscientas cincuenta fábulas mitológicas, donde contó los principales sucesos que les acaecieron a los dioses olímpicos, prestando especial atención a los mitos de transformaciones de los dioses y héroes de la mitología clásica.

3. Zeus, el dios supremo del Olimpo y sus amantes

Zeus, el Júpiter latino, fue el dios olímpico por excelencia y el más poderoso entre ellos, hijo de Rea y Crono. Rea consiguió salvar a Zeus de las fauces de su padre engañando a éste, dándole una piedra envuelta en pañales en lugar del dios recién nacido, y Crono lo engulló sin percatarse del embuste. Así, Zeus fue criado en secreto por una ninfa en la isla de Creta, alimentándose de néctar, ambrosía y leche de la cabra Amaltea, con cuya piel se fabricaría la égida del dios supremo. Zeus fue el origen de buena parte del resto de dioses olímpicos y el padre de la mayoría de los grandes héroes griegos engendrados por las mortales con las que tuvo relaciones amorosas. Además de ser el más poderoso de los dioses olímpicos, su dominio fue el cielo, siendo el dios de los fenómenos atmosféricos que provocaba con su rayo. Asimismo, se dedicó a administrar justicia entre dioses y humanos, constituyendo el garante del equilibrio en el universo. Entre sus atributos destacó el rayo y su animal simbólico más paradigmático fue el águila.

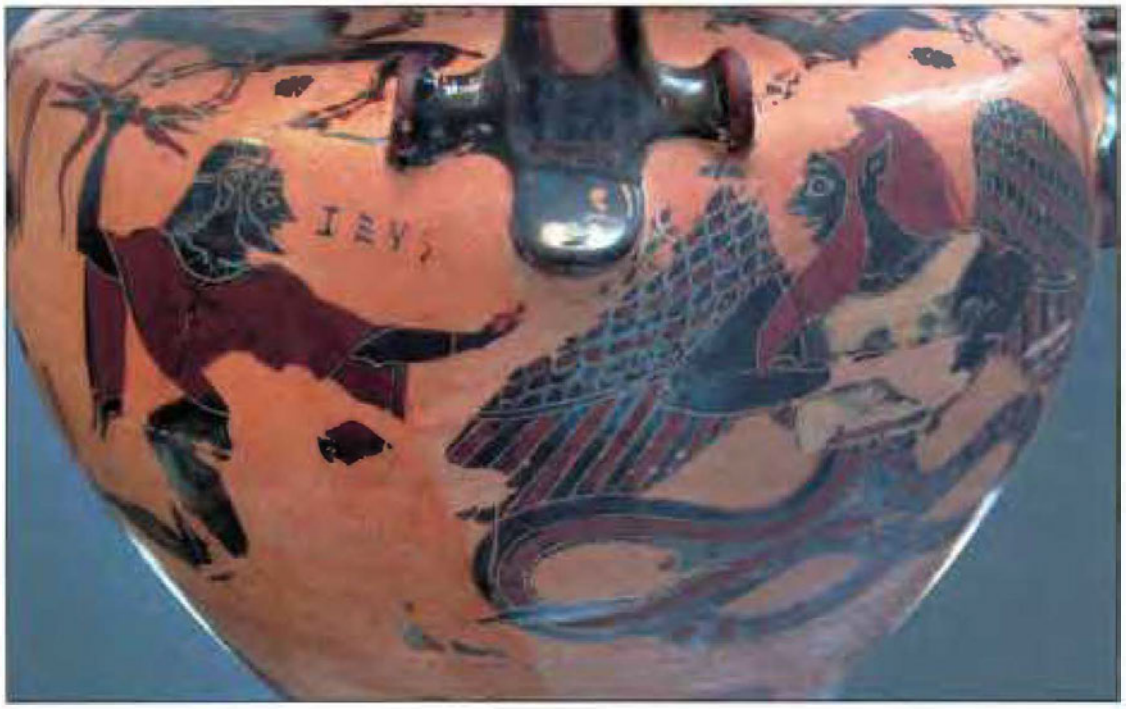
Para asentar su poder en el mundo, Zeus tuvo en primer lugar que derrotar a su padre Crono y al resto de Titanes, hijos de la pareja primigenia, Urano

Rubens, *La caída de los Titanes*, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, 1637.

Giulio Romano, *La caída de los Gigantes*, Palacio del Té, Mantua, 1532-35.

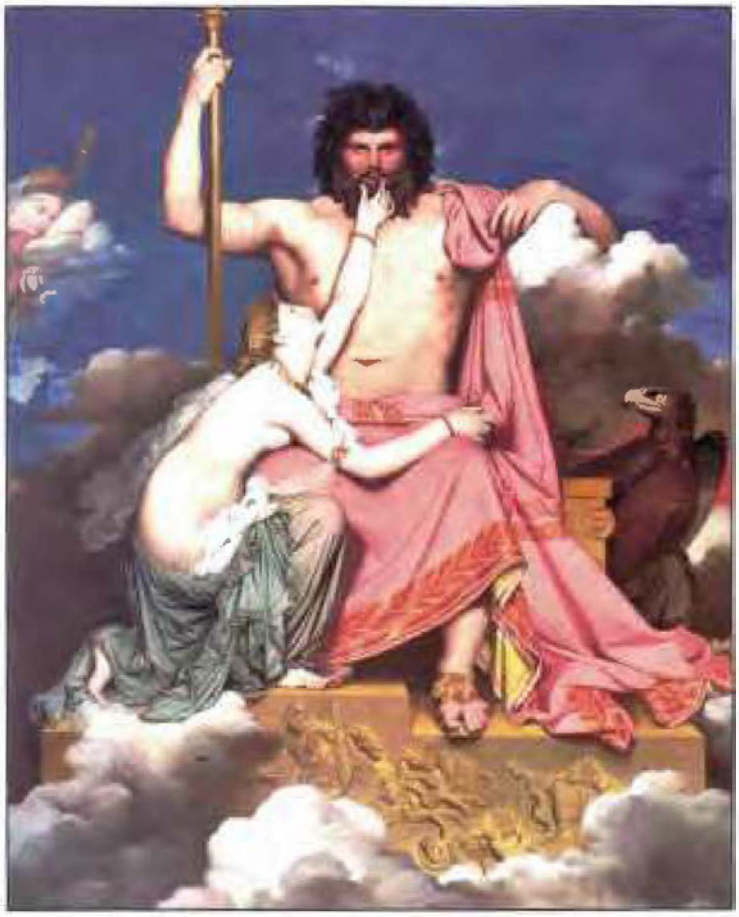
y Gea. A esta guerra se le denomina *Titanomaquia* y duró diez años. Según una premonición, Zeus ganaría la guerra si contaba con la ayuda de los Cíclopes y los Hecatonquiros, que estaban encerrados en el Tártaro. Zeus logró liberarlos y junto a otros dioses derrotaron a los Titanes, que quedaron custodiados por los Hecatonquiros en el fondo del Tártaro. Sin embargo, enseguida los dioses olímpicos tuvieron que enfrentarse a otra despiadada guerra por el poder del cosmos frente a los Gigantes –la *Gigantomaquia*–, que habían sido incitados por su madre Gea para vengar la derrota de los Titanes. Finalmente, gracias a la intervención destacada de Zeus y Atenea, y del héroe Heracles, consiguieron derrotar a los Gigantes. Tras esto, los principales dioses olímpicos se repartieron el universo: Zeus se encargó del reino del Olimpo y del Cielo, Posidón gobernó los Mares y Hades impuso su poder en el Infierno.

Fueron muchas las hazañas en las que Zeus intervino e influyó de una forma u otra, pero destacó, sobre todo, por sus relaciones amorosas con diosas y mortales. Se casó en siete ocasiones, destacando como esposa principal a la diosa Hera. No obstante, sus relaciones más célebres fueron las que mantuvo con mortales a las que sedujo mediante tretas y engaños, recurriendo con frecuencia a la metamorfosis. Entre éstas, destacó en primer lugar la de Ganimedes, que era un príncipe frigio de gran belleza, hijo del rey troyano Tros. El joven guardaba los rebaños de su padre en las montañas hasta que fue raptado por Zeus metamorfoseado en águila. Zeus llevó a su amante al Olimpo y desplazó a Hebe en su función como copero de los dioses. También fue muy céle-



Hidria ática de figuras negras con la lucha de Zeus y Tifón, Staatliche Antikensammlungen, Múnich, 540 a.C.

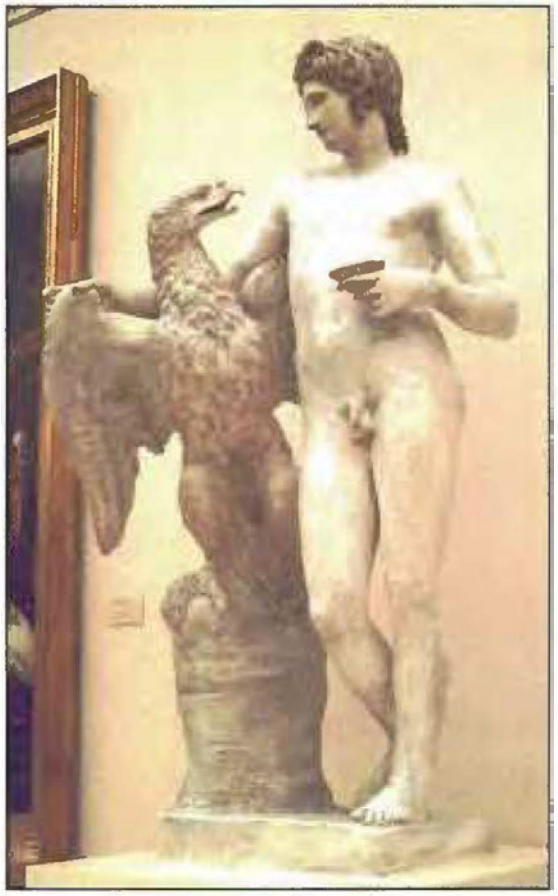
bre su relación con Leda, hija del rey de Etolia, Testio, y esposa de Tindáreo. Zeus se enamoró de ella y se transformó en cisne, yaciendo con Leda. Tras esto, la joven también mantuvo relaciones sexuales con su esposo, quedando encinta de ambos. La diosa Hera hostigó durante un tiempo a Leda, pero finalmente ésta pudo poner dos huevos, de donde nacieron los hijos de Tindáreo, Clitemestra y Cástor –los *Tindáridas*–, y los hijos de Zeus, Helena y Pólux –los *Dioscuros*–. Por último, podemos destacar su idilio con Europa, hija del rey de Tiro, Agénor, y hermana de Cadmo. Zeus se enamoró de ella cuando ésta se divertía con otras jóvenes en la playa y para seducirla se transformó en un manso toro blanco. La belleza del animal provocó que Europa se montara en él y, en ese instante, Zeus la raptó y la llevó a Creta, donde yació con ella, siendo considerada la primera reina cretense.



Ingres, *Zeus entronizado con Tetis*, Musée Granet, Aix Provence, 1811.

En la Antigüedad Grecolatina, Zeus se suele representar tan sólo como un adulto con barba en el siglo VII a.C., para posteriormente en el período clásico aparecer ya con sus atributos más arquetípicos: el rayo y el águila. Desde

el período arcaico se distribuyeron imágenes del dios y sus famosas metamorfosis, pero la imagen más famosa fue el coloso criselefantino realizado por Fidias para el templo de Zeus en Olimpia (450 a.C.), considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo y que conocemos a través de descripciones como las de Pausanias y gracias a monedas y gemas de época romana. Según estas fuentes, Fidias representó a Zeus entronizado con el torso desnudo portando un cetro coronado por un águila y una *Niké*, iconografía tradicional del dios que influyó en autores posteriores, incluso, llegando hasta la Contemporaneidad. En Roma, Zeus personificó el poder supremo y los emperadores adoptaron su iconografía y atributos, un buen ejemplo de ello fue el caso del emperador Claudio.

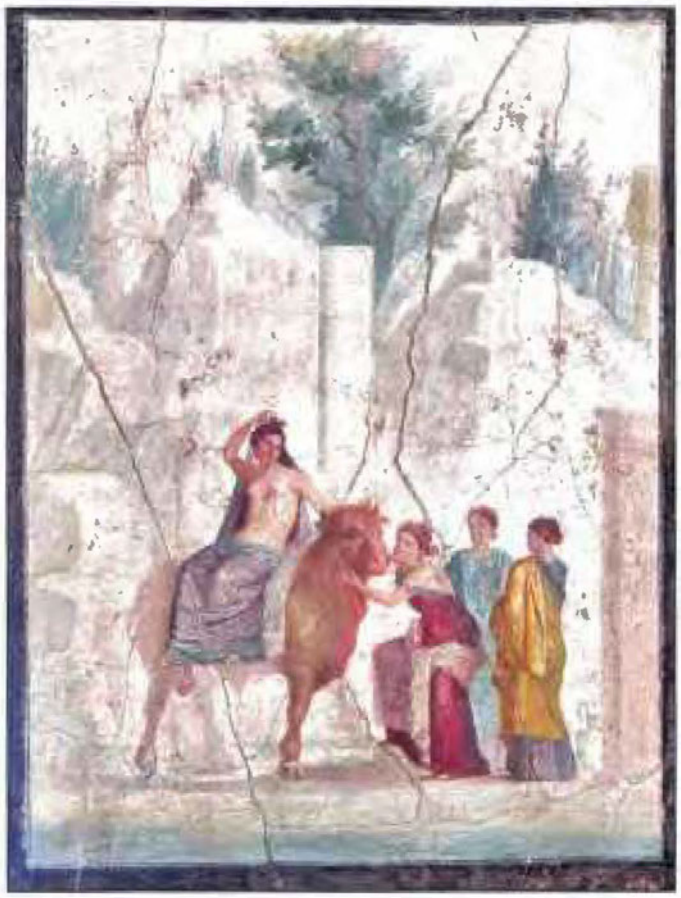


José Álvarez Cubero, *El rapto de Ganímedes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1804.

Terracota romana con Leda y el cisne, Staatliche Antikensammlungen, Múnich, I a.C.

A lo largo de la Edad Moderna interesó el tema de los amores de Zeus, en gran medida debido al éxito de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se representó al dios adoptando las múltiples formas de animales u otros elementos

naturales con el fin de conquistar o engañar a mortales y ninfas que destacaron por su belleza. Destacando en el siglo XVI el conjunto efectuado por Correggio para Carlos V en 1530, representando a Ío, Dánae, Leda y Ganimedes. Mientras que estos mismos temas interesaran en el mundo contemporáneo por constituir representaciones de contenido erótico, buen ejemplo de ello fue la *Leda y el cisne* de Gustav Moreau (1865) o la *Dánae* de Gustav Klimt (1907).



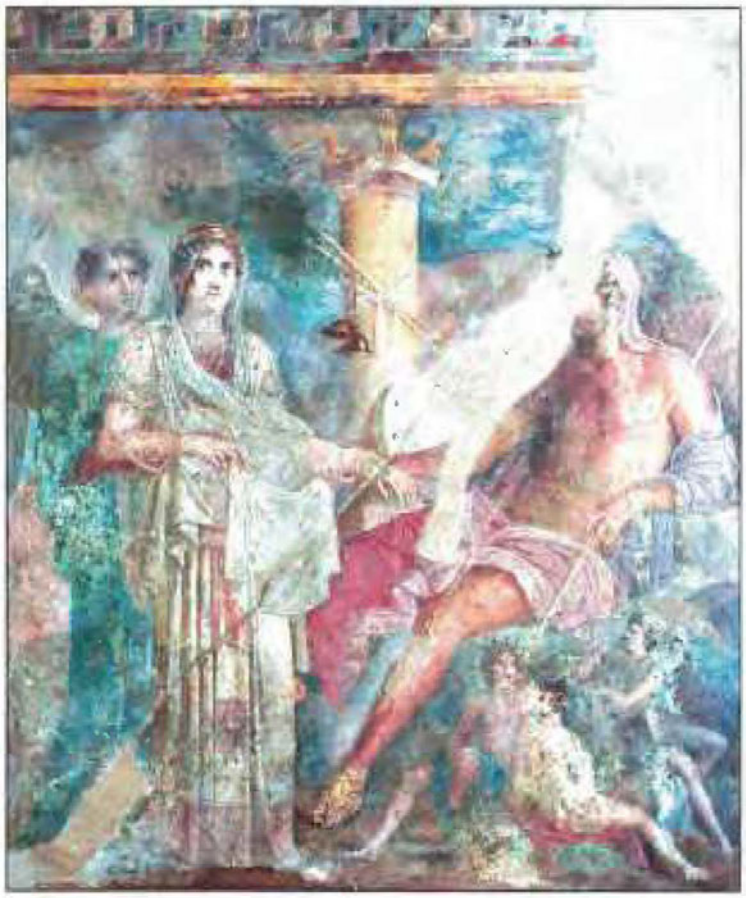
Fresco procedente de la Casa de Giasone, *El rapto de Europa*, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, I a.C.

4. Hera, la reina del Olimpo

Hera perteneció a la generación de dioses hijos de Rea y Crono, siendo devorada por su padre, aunque su hermano Zeus la liberó de las entrañas paternas. Sin lugar a dudas, su mito estuvo vinculado directamente con el hecho de ser considerada la esposa por excelencia de Zeus, pese a que éste previamen-

te ya había desposado a las diosas Metis y Temis. Como consorte del dios supremo concibió a divinidades tan relevantes como Hefesto, Ares, Ilitía y Hebe. Entre sus competencias fundamentales estuvo la de ser la protectora de las mujeres casadas al ser considerada un modelo de fidelidad conyugal. Igualmente, junto a su hija Ilitía, fue la protectora de las mujeres encintas en sus partos, adelantándolos o atrasándolos según su conveniencia. Sus principales atributos icónicos fueron la vaca y, sobre todo, el pavo real.

Su unión con Zeus vino precedida de una de las tradicionales metamorfosis del dios. Durante el transcurso de una violenta tormenta, el dios supremo se transformó en cuclillo, ave trepadora que utiliza los nidos de otros pájaros, y cuando Hera lo salvó del temporal, Zeus recobró su forma usual y la raptó para yacer con ella. Hera le pidió a su hermano y amante que la respetara, y éste le prometió que se casaría con ella. El solemne matrimonio entre Zeus y Hera –*hierogamia*– tuvo lugar en el Olimpo, al que accedieron en un carro nupcial junto a Eros. Una vez allí, recibieron obsequios de todos los dioses, destacando las manzanas de oro que le regaló Gea, plantadas posteriormente por Hera en el jardín de las Hespérides.



Fresco procedente de la Casa del Poeta Trágico, *Boda de Zeus y Hera*, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, I a.C.

No obstante, Hera ha pasado a la posteridad por su carácter difícil y colérico, consecuencia de las continuas infidelidades de su esposo Zeus. En efecto, tras casarse, la mayoría de los mitos de la diosa estuvieron relacionados con los celos, persecución y venganza de las amantes de Zeus, entre las que destacaron Leto, Sémele, Ío, Calisto o Leda. E, incluso, fue la enemiga de los hijos extramaritales de Zeus, destacando su aversión hacia Heracles, héroe al que persiguió toda su vida, aunque terminó por reconciliarse con él en el Olimpo.

Cabe destacar también la difícil relación que tuvo con su hijo Hefesto. Así, nada más nacer éste y ante su fealdad, Hera se deshizo de él arrojándolo desde el Olimpo. Pero, como relató Pausanias, Hefesto "movido por el rencor, le envió un trono de oro con cuerdas invisibles que la ataron cuando ella de sentó. Hefesto rechazó escuchar lo que tenían que decir los dioses sobre este asunto hasta que Dioniso, que mantenía con él una buena relación, lo emborrachó y lo llevó a los cielos", accediendo a liberar a Hera de sus ataduras (*Descripción de Grecia*, I, 20, 3). Pese a este incidente, Hefesto profesó gran devoción por su madre, tanto es así que se ganó la enemistad de Zeus al liberar a Hera de la cadena de oro y los yunques con que el dios supremo la había maniatado ante las persecuciones que ésta hizo a su hijo Heracles.

Por último, Hera tuvo un papel muy relevante en uno de los episodios más célebres previos a la guerra de Troya, que constituyó uno de los mitos fundacionales de dicha ciudad. Se trató del conocido juicio de Paris, acaecido durante el transcurso de las bodas de Tetis y Peleo, a la que acudieron multitud de divinidades y héroes. Sin embargo, la diosa Eris –la Discordia– no fue invitada al banquete nupcial y en venganza se presentó en los desposorios y lanzó una manzana de oro en mitad del convite con la inscripción: *para la más bella*. Rápidamente, se abalanzaron sobre la manzana las tres diosas que de forma legítima creían tener derecho a dicho título: Afrodita, Atenea y Hera. Con el objeto de dilucidar esta disputa se nombró como juez al príncipe troyano Paris, que terminó decantándose por Afrodita, que le prometió la mano de la mujer más bella del mundo, Helena, pese a que Hera le había prometido convertirlo en el humano más poderoso. Por este motivo, Hera fue favorable a los guerreros griegos en detrimento de los troyanos, a los que hostigó en multitud de ocasiones durante el desarrollo de la guerra.

En la Antigüedad grecolatina, iconográficamente hablando, su efigie tuvo gran repercusión al tratarse de la diosa más poderosa del Olimpo y ser objeto de culto en importantes polis griegas como Creta, Samos y, sobre todo, Argos. Además, esta devoción quedó implementada en el mundo romano ya que formó parte de la *Tríada Capitolina* junto a Júpiter y Minerva al asimilarse con la divinidad latina Juno. A partir del siglo VI a.C. se generalizó una imagen de la diosa con diadema real, portando cetro y vistiendo túnica con manto y, en ocasiones, velo nupcial. Un ejemplo que ilustra esta tipología iconográfica es la famosa *Hera de Samos* del Louvre (siglo VI a.C.).

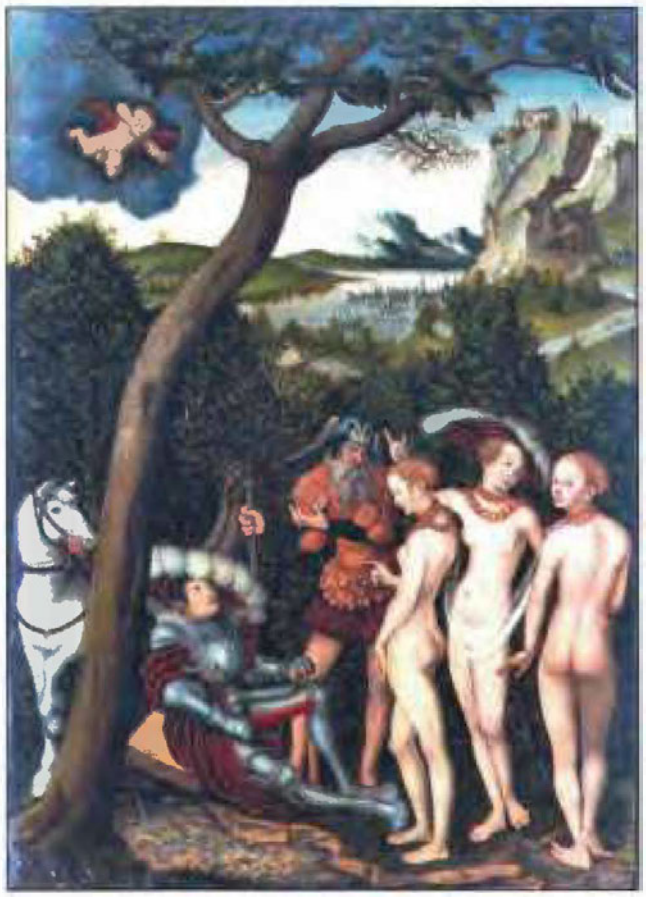
Tanto en Grecia como en Roma, la asociación visual entre Zeus y Hera tuvo gran relevancia, apareciendo juntos en muchas escenas. Una de las tipologías más recurrentes en las que se representó a la pareja olímpica fue la de su matrimonio sagrado –*hierogamia*–, con Zeus sentado en su trono recibiendo a Hera que porta el velo nupcial, así se esculpió en una de las metopas del templo de Hera en Selinonte (siglo V a.C.), cuya iconografía también se repitió siglos después en los frescos romanos de la *Casa del Poeta Trágico* en Nápoles (siglo I a.C.).

En la pintura de cerámica griega de la Antigüedad, al margen de su habitual presencia en las representaciones de las infidelidades de su esposo Zeus, también podemos identificarla en algunos mitos relacionados directamente con ella. En ese sentido, es muy sugestiva la interpretación que efectúa Carpenter de una de las escenas del *Vaso François* del Museo Arqueológico de Florencia (570 a.C.). Para este autor, la diosa que se representa sentada en el trono sería Hera, presumiblemente atada al mismo con cuerdas invisibles, a la espera del cortejo en el que Baco conduce a Hefesto montado en un asno para liberarla (Carpenter, 2001, pp. 13-15).

Giulio Bonasone, *Hera y las Furias*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1531-76.

Tintoretto, *El origen de la Vía Láctea,* National Gallery, Londres, 1575-80.

El mito de Hera tuvo un resurgimiento en la Edad Moderna como podemos apreciar en el ciclo de grabados que le dedicó Giulio Bonasone titulado, *Amori sdegni et gielosie di Giunone*, del segundo tercio del siglo XVI, o en *El origen de la Vía Láctea* de Tintoretto en 1575-1580. No obstante, a pesar de estos ejemplos, su efigie no solió protagonizar las composiciones, sino que secundó episodios donde acompañaba a Zeus o instigaba contra él y su progenie, pero en la gran mayoría de estas iconografía apareció con su atributo paradigmático: el pavo real, que el tratadista español Juan Pérez de Moya asoció con las riquezas: "Dedicáronle el pavón, en cuanto que es diosa de las riquezas, con denotar con lo que hace el pavón la condición de los ricos. El pavón, ave soberbia y vocinglera, suele andar por lo alto de los tejados, es pintada de diversos colores, levanta la cola para mostrar su hermosura, y entonces deja la trasera descubierta. Estas son las condiciones apropiadas a los hombres ricos".



Lucas Cranach El Viejo, *El Juicio de París*,
Metropolitan Museum of Art, New York, 1528.

5. Atenea, sabia y guerrera

Atenea fue una diosa casta y la hija favorita de Zeus, fruto de la unión de este dios con la oceánide Metis. Su excepcional nacimiento fue uno de los episodios más relevantes de su mito. Estando Metis encinta de Atenea, a Zeus le profetizaron que el hijo que tuviera sería más poderoso que él. Por este motivo, atemorizado por la idea de perder el trono del Olimpo, Zeus optó por devorar a Metis. Tras pasar un tiempo, Zeus comenzó a tener unos terribles dolores de cabeza cuya causa desconocía. Con el objetivo de paliar esta dolencia, Hefesto le asistió, abriéndole con su hacha una brecha en la cabeza y de ella surgió una impetuosa Atenea, ya adulta y portando casco, coraza y lanza, y vociferando alaridos de guerra. Desde ese instante, se convirtió en la hija predilecta de Zeus, siendo la protectora de la guerra táctica y justa, además de ser una divinidad civilizadora, cuya cualidad fundamental fue la inteligencia. No en vano, su atributo animal fue la lechuza, ave nocturna de grandes ojos, que simbolizaba la sabiduría.

Trípode de figuras negras con el nacimiento de Atenea armada de la cabeza de Zeus, Museo del Louvre, París, 570 a.C.

Atenea, además de ser protectora y consejera de los héroes griegos más astutos, también protagonizó episodios muy relevantes que pasaron a la posteridad. Quizás el más conocido de ellos fue la disputa con Posidón por el patronazgo de la ciudad de Atenas. Ambos dioses se disputaron el patronato de la capital del Ática con Zeus como mediador. Para conseguirlo, Posidón, tras golpear el suelo con su tridente, obsequió a la ciudad con un manantial de agua salada en la Acrópolis, mientras que Atenea hizo florecer un olivo. Y tras una ardua deliberación, los dioses y el rey ateniense Cécrope otorgaron la titularidad de la ciudad a Atenea. De ahí que se le consagraran santuarios tan importantes como el templo de *Atenea Niké* y el *Erecteion*.

Asimismo, tuvo un papel muy destacado en el mundo antiguo como patrona de los artesanos, especialmente de las tejedoras. En ese sentido, sobresalió su disputa con Aracné, que fue una joven doncella con grandes dotes para tejer. Tanto es así que retó a Atenea para ver quien tejía el tapiz más bello. La diosa confeccionó una tela donde representó a los doce dioses del Olimpo, mientras que Aracné tejió un tapiz con las infidelidades de los dioses olímpicos. La perfección en el bordado unida al tema elegido por la mortal crispó tanto a Atenea que destruyó el tapiz de Aracné. Ésta, avergonzada, se suicidó. Sin embargo,

Atenea, no satisfecha con su venganza, transformó a Aracné en una araña para que tejiera eternamente, castigando así el exceso de soberbia de la mortal.

En la Edad Antigua, el mito de Atenea gozó de gran éxito iconográfico, apareciendo en multitud de escenas en las que de una u otra forma tuvo incidencia directa, sobre todo, las vinculadas con las hazañas de los héroes que estuvieron bajo su protección. Pero también adquirieron relevancia las representaciones sobre su propio mito. Así, una de las escenas más divulgadas en la pintura de los vasos áticos de pinturas negras de los siglos VII y VI a.C. fue la relativa a su prodigioso nacimiento, como apreciamos en el *Trípode de figuras negras con el nacimiento de Atenea armada de la cabeza de Zeus* del Louvre (570 a.C.), donde Atenea surge de la cabeza de Zeus, a una escala muy inferior al resto de personajes, o en el frontón oriental del Partenón (432 a.C.), donde ya apareció a la misma escala que el resto de deidades. No obstante, los modelos iconográficos arquetípicos de la efigie de Atenea quedaron establecidos en el siglo V a.C. gracias a tres esculturas de Fidias: la *Atenea Pártenos* que portaba lanza en la mano derecha y una Niké en la izquierda; la *Atenea Promáco* en actitud belicosa; y la *Atenea Lemnia* con un talante pensativo. En estas tipologías iconográficas suele representarse con semblante serio, vestida con una túnica sin mangas y armada con una lanza, la égida y el escudo con la cabeza de Medusa en el centro.

Vaso de figuras rojas con Atenea y Heracles, Staatliche Antikensammlungen, Múnich, 480 a.C.

Copia romana de original atribuido a Fidias,
Atenea Farnese, Museo Arqueológico, Nápoles,
430 a.C. (original).

Desde la Edad Media en adelante, la diosa Atenea se representó como un ejemplo de la sabiduría y la castidad en oposición a la lujuria y el pecado de Afrodita. De entre la multitud de obras que podríamos citar, merece especial mención *Las hilanderas* de Diego Velázquez (1655-1660), donde las referencias a la historia mitológica se representan en un segundo plano con la diosa Atenea discutiendo con Aracné y el tapiz de *El rapto de Europa* que pintó Tiziano para Felipe II, uno de los temas sobre las infidelidades divinas que la mortal había osado tejer.

Velázquez, *La fábula de Aracne*, Museo del Prado, Madrid, 1657.

6. Posidón, dios de los mares

Posidón, el Neptuno latino, fue hijo de Crono y Rea, y hermano de Zeus. Se trató de una deidad con un inmenso poder y el soberano del mar por antonomasia entre griegos y romanos. En sus inicios fue una divinidad vinculada al infierno, pero en la cultura griega quedó asociado al mundo marino tras el mítico reparto del Universo que hicieron los tres hijos varones de Crono: Zeus, Hades y el propio Posidón. Como soberano del mar también tuvo potestad sobre las aguas fluviales y subterráneas, destacando por su carácter desagradable y violento, al tiempo que fue temido por los humanos ya que provocaba tempestades y terremotos. Su animal simbólico fue el caballo que evidencia su vinculación primigenia con el mundo terrenal y su principal atributo fue el tridente que empuñó como arma, haciendo temblar la tierra y el mar. La infancia de Posidón transcurrió en la isla de Rodas criado por los Telquines y en su madurez habitó su palacio en las profundidades de la costa norte del Peloponeso.

Posidón con el tridente, Museo del Louvre, París, 550 a.C.

Al margen de su conocida disputa con Atenea por el patronato de la ciudad de Atenas, también gozó de gran fama su enfrentamiento contra el más poderoso de los dioses, Zeus, a quien con la ayuda de Atenea y Hera lograron encarcelar, pero el gigante de cien brazos, Briareo, liberó al dios supremo y Posidón fue castigado a servir al rey de Troya, Laomedonte. Así, junto a Apolo y Éaco construyó las murallas troyanas, pero al acabar el trabajo Laomedonte se negó a pagarles el precio convenido. En represalia, Posidón envió un monstruo marino que mermaba la población de la región, ante lo cual el rey de Troya tuvo que sacrificar a su propia hija Hesíone, que fue salvada en el último instante por Heracles. Por ello, Posidón estuvo a favor de los griegos en la guerra de Troya.

Entre sus aventuras amorosas destacó la de Anfitrite, nereida de la que se enamoró Posidón cuando ésta bailaba junto a sus hermanas en la isla de Naxos. El dios la raptó, pero la nereida escapó y huyó a los confines del océano, donde fue descubierta por un delfín del séquito de Posidón, que la convenció para que accediera a ser la esposa del dios y la reina de los mares. Anfitrite tuvo junto al dios a Tritón y Rode, y soportó sus innumerables infidelidades, a excepción de

la relacionada con la bella Escila, a la que convirtió en un monstruo marino. En general, Anfitrite fue una esposa estable, encargada de apaciguar la ira del dios, siendo considerada por ello la protectora de los navegantes.

Relieve con la boda de Posidón y Anfitrite, Glyptothek, Múnich, II a.C.

Asociados a Posidón aparecieron multitud de personajes que formaban parte de su séquito, este conocido *thiasos* marino lo integraron todo tipo de seres fantásticos que simbolizaron las distintas fuerzas del mar. En primer lugar, destacó Tritón, hijo de Posidón que actuaba en calidad de mensajero de su padre. También sobresalieron los hipocampos, mitad caballo y mitad animal marino, que se encargaron de conducir el carro del dios. Finalmente, podemos citar a los ictiocentauros, seres concebidos como centauros, pero cuyas extremidades traseras son propias de animales de medios acuáticos, y las Nereidas, míticas hijas de Nereo y Dóride, que destacaron por su belleza, simbolizando la fertilidad del mar.

En la Antigüedad Grecolatina, iconográficamente hablando, Posidón respondió al estereotipo de adulto con barba, desnudo y musculado, coincidiendo así con su hermano Zeus, del que tan sólo lo diferencian sus atributos. En torno al siglo VI a.C. se estableció su iconografía tradicional donde apareció portando su tridente, constituyendo un buen ejemplo de ello el conocido *Posidón de Artemisión* (470 a.C.). También fue frecuente la representación de los desposorios del dios junto a Anfitrite y su séquito en relieves helenísticos y romanos. El mito de Posidón fue retomado durante la Edad Moderna, pero sin

apenas cambios iconográficos significativos, gozando de un mediano éxito en la estatuaria y en la emblemática, destacando en ese sentido el famoso *Salero de Francisco I* modelado por Benvenuto Cellini (1540), donde el dios se representa recostado y portando el tridente frente a Tellus, diosa terrenal productora de la pimienta. Mientras que en la pintura fue frecuente la representación de la pareja Posidón y Anfitrite en su carro seguida de su séquito.

Benvenuto Tisi, *Posidón y Atenea en la batalla por el control de Atenas*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, 1512.

7. Hades, dios del Infierno

Hades, el Plutón romano, fue otro de los hijos de Rea y Crono, y hermano de Zeus. Tras el reparto del Universo, se ocupó del mundo infernal, donde iban a parar las almas de los difuntos, no permitiendo regresar al mundo de los vivos a aquellos que habían ingresado en su reino. Al contrario que Zeus, Hades reinó el inframundo de forma despótica y tiránica, y tan sólo quedó conmovido en una única ocasión a causa de las embaucadoras melodías de Orfeo.

Se trató, pues, de una deidad aborrecida tanto por dioses como por humanos, y sólo atendía a los juramentos que efectuaban los hombres golpeando la tierra. Además, pese a ser un dios asociado con el mundo de la oscuridad, también se le vinculó con el de las riquezas de las minas de metales y piedras preciosas que existen en el subsuelo, así como con el ciclo del crecimiento de la vegetación y la fertilidad de la tierra, de ahí que en su faceta de *Pluto* tuviera como principal atributo la cornucopia.

Como analizaremos en un capítulo monográfico posterior, al contrario que el resto de dioses olímpicos, Hades no entró en contacto con los humanos ni participó en las disputas de éstos, dedicándose tan sólo a administrar el mundo de los muertos desde su palacio. Por este motivo, escasean los mitos relacionados con este dios, pero participó en un pasaje que tuvo mucho éxito desde un punto de vista religioso, literario y artístico: el rapto de Perséfone. Hades se enamoró de esta diosa, hija de Zeus y Démeter, pero el dios supremo le prohibió que la desposara. Sin embargo, un día que la joven deidad recogía flores en una pradera de Sicilia, la tierra se abrió y fue raptada por Hades, que la llevó consigo a su palacio en el mundo de los muertos. Se desencadenó, enton-

Terracota de Hades y Perséfone en el trono,
Museum of Art, Cleveland, 500-450 a.C.

ces, la trágica peregrinación de Deméter, quien en su desesperada búsqueda de su hija olvidó el cuidado de los campos, provocando así el hambre entre los humanos. Ante este hecho, Zeus mandó a Hermes al infierno para convencer a Hades de la devolución de su hija. El dios infernal fingió aceptar la propuesta de Zeus, pero antes le ofreció a Perséfone un grano de granada y ésta lo probó. Consecuencia de comer la semilla y de acuerdo con un oráculo, la diosa ya no podía pasar todo el año fuera del inframundo. Por este motivo, los dioses acordaron que Perséfone podría volver a la tierra junto a Démeter una vez por año, generalmente desde primavera hasta la época de la siembra, dando así explicación al ciclo de la agricultura.

En la Antigüedad Clásica, la iconografía de Hades tuvo un desarrollo moderado y el único mito en el que tuvo un papel protagonista fue en el referido a Perséfone. En ocasiones, fue representado entronizado junto a su esposa como es el caso del famoso *Pínax de Locri* conservado en Cleveland (470 a.C.), donde Perséfone tocada con un velo aparece en primer plano portando el trigo, localizándose a sus pies un gallo, atributo animal de la deidad, mientras que Hades en un segundo plano sostiene una rama de perejil. No obstante, el grueso de las representaciones aludió al rapto de Perséfone por parte de Hades en su carro, con el dios agarrando bruscamente a la deidad y ésta intentando zafarse de sus brazos. Una clara muestra del éxito de esta iconografía de época clásica es que gozó de gran éxito en la Edad Moderna, prueba de ello son las obras de autores tan relevantes como Bernini (1621), Rembrandt (1635) o Rubens (1638).

Rapto de Perséfone, Museo Nacional, Calabria, 460 a.C.

Rubens, *El rapto de Perséfone*, Museo del Prado, Madrid, 1636-38.

8. Ares, señor de la guerra

Ares, el Marte romano, fue hijo de Zeus y Hera, constituyendo el dios por excelencia de la guerra, entendida en sus aspectos más negativos de destrucción, violencia y crueldad. Se trató de una deidad poco amable y que no tuvo mucho culto entre los griegos, siendo aborrecido y temido por gran parte de los dioses del panteón heleno, a excepción de Afrodita, su amante. Al contrario, para los romanos, una sociedad que creció en torno a su éxito militar, constituyó uno de sus principales dioses, siendo considerado el padre de los fundadores de Roma: Rómulo y Remo. Se trató de un dios guerrero, de gran valor y atrevimiento al que acompañaban sus dos terribles hijos Deimo –Miedo– y Fobo –Terror–, que fue rechazado en el Olimpo por el resto de deidades, habitando así en la zona más salvaje e incivilizada de Grecia: Tracia. Sus atributos animales más característicos fueron el perro y el buitre, que despojaban a los cadáveres caídos en la batalla, mientras que su arma predilecta fue la lanza.

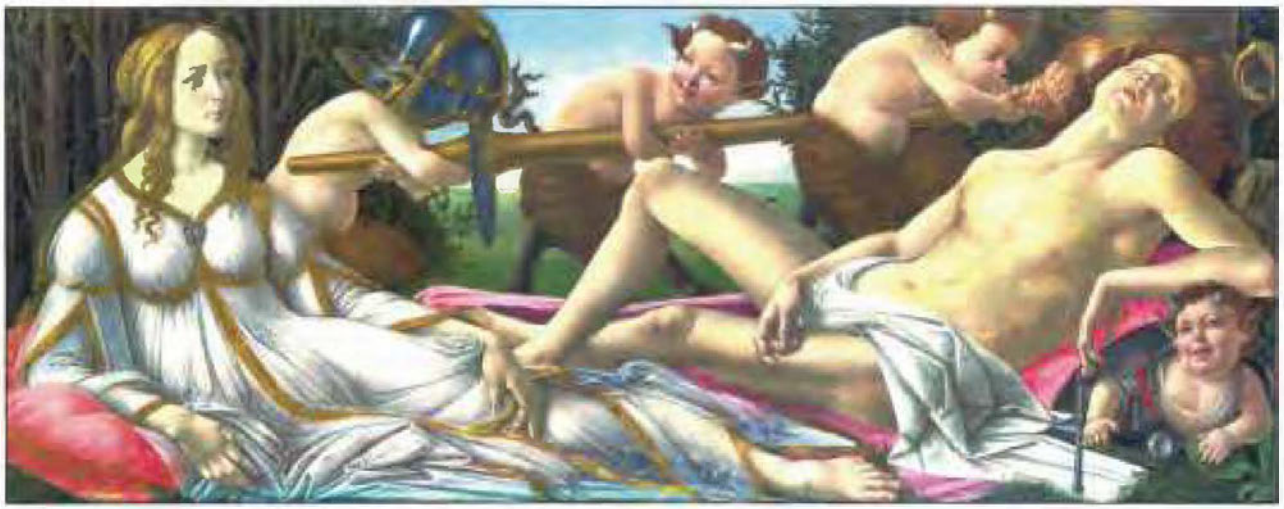
En la Antigua Grecia, no gozó de mucho éxito iconográfico y su imagen no se distinguió de la de un guerrero común, de ahí que en las escenas de guerra de la cerámica de figuras negras de época arcaica no se le pueda distinguir del resto de guerreros, salvo que disponga de un epígrafe identificativo. En esta cronología, el único mito que aludió directamente a Ares fue el relativo a la lucha de su hijo Cicno con Heracles. Cicno desencadenó la furia del dios

Apolo por interponerse en el camino de los peregrinos a Delfos. Por ello, Apolo convenció a Heracles para que se enfrentara a él, y así sucedió, matándolo durante la contienda. Ares, enojado por la muerte de su hijo, atacó directamente a Heracles, pero gracias a la intervención de Atenea, el dios de la guerra resultó herido en lugar del héroe. La mayoría de las representaciones de este mito aparecieron en vasos áticos de figuras negras del siglo VI a.C., donde se representan a Ares frente a Heracles en presencia del cadáver de Cicno. Finalmente, durante los siglos V y IV a.C., se definió el prototipo iconográfico tradicional de este dios, desnudo, con casco, escudo y portando espada o lanza, con los modelos escultóricos del *Ares Borghese* de Alcámenes (siglo V a.C.) y el *Ares Ludovisi* de Scopas (siglo IV a.C.).

El mito de Ares fue retomado en la Edad Moderna, aunque no tuvo innovaciones iconográficas sustanciales, repitiéndose así los modelos clásicos aso-

Velázquez, *Marte*, Museo del Prado, Madrid, 1638.

ciados a la figura de este dios. Un caso paradigmático de ello fue el *Marte* de Velázquez pintado en 1638 que evoca claramente al *Ares Ludovisi*. Asimismo, se siguió explotando el recurrente tema de su relación con Afrodita, que veremos en el apartado dedicado a esta diosa. Un buen ejemplo de este tema iconográfico fue *Venus y Marte* de Sandro Botticelli (1483), una clara alegoría del triunfo del amor sobre la guerra, donde la figura de Ares fue satirizada, al portar los sátiros sus atributos tradicionales.



Sandro Botticelli, *Venus y Marte*, National Gallery, Londres, 1483.

9. Démeter, diosa de la agricultura

Démeter, la Ceres romana, fue hija de Rea y Crono, al tiempo que hermana y cuarta esposa de Zeus, con quien tuvo a su hija Perséfone. Mientras que con Posidón concibió al caballo Arión que podía hablar con los humanos y con Yasión engendró a Pluto que se representó con forma de niño portando el Cuerno de la Abundancia. Se trató de una deidad preindoeuropea cuyas raíces se hunden en la época neolítica, ya que tenemos constancia documental de su culto desde el II milenio a.C. En la Antigüedad, su importancia radicó en el hecho de que fue considerada la diosa de la fertilidad y los cultivos, sobre todo, de los cereales y el trigo. Por tanto, Démeter fue una diosa civilizadora que enseñó la agricultura a los humanos, de ahí que sus principales atributos fueran la espiga de trigo y la hoz, teniendo un importante culto religioso en la ciudad de Eleusis, en las cercanías de Atenas.

Antoine Watteau, *Ceres*, National Gallery of Art, Washington, 1717-18.

Como ya constatamos al analizar al dios Hades, Démeter estuvo indisolublemente asociada a la figura de su hija Perséfone, cuyo rapto por parte del dios del inframundo metaforizó el ciclo de las cosechas. No obstante, en torno a su mito existieron otras leyendas que tuvieron gran repercusión a la hora de entender la historia de esta deidad y su vinculación con los *Misterios* de Eleusis. Démeter, indignada por el rapto de su hija, abandonó el Olimpo y se transformó en una anciana, siendo acogida por las hijas del rey Céleo y la reina Metanira en las cercanías de Eleusis. Allí fue nombrada institutriz del príncipe recién nacido Demofonte y en agradecimiento Démeter intentó concederle la inmortalidad. Para ello, todas las noches lo ponía al fuego ungido en ambrosía. Sin embargo, una noche Metanira descubrió a la diosa ejecutando esta acción y horrorizada gritó, sorprendiéndola de tal forma que el niño terminó muriendo abrasado. Posteriormente, Démeter ordenó que le consagraran un templo en Eleusis y enseñó al príncipe Triptólemo, también hijo de Céleo y Metanira, los ritos sagrados de su culto en los *Misterios* de Eleusis y en las fiestas de las *Tesmoforias* en Atenas, así como los secretos de la agricultura, obsequiándole con el primer grano de trigo y con un carro tirado por dragones para que éste difundiera el trabajo de la agricultura por el mundo.

En la Antigüedad Grecolatina, al margen del mito asociado al rapto de su hija Perséfone, se le representó generalmente como una matrona con la cabeza cubierta con un velo, destacando su vinculación con los *misterios eleusinos*

y con la figura de Triptólemo. En ese sentido, fue frecuente encontrar en relieves y vasos áticos del siglo V a.C. la figura de Triptólemo, joven e imberbe, acompañado por Démeter que le obsequia con la espiga de trigo y Perséfone que porta una antorcha. Mientras que en Roma fue asimilada por la antigua diosa de la germinación, Ceres, simbolizando la riqueza asociada al buen gobierno de los emperadores.

Perséfone, Triptólemo y Démeter, Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 440-430 a.C.

Durante la Edad Moderna perdió gran parte de su protagonismo, aunque cuando se representó fue en calidad de personificaciones de la Tierra y en temas alegóricos sobre las cosechas y las estaciones, especialmente, el verano. Un buen ejemplo de ello fue la obra de Jean Antoine Watteau para el comedor del palacio de Pierre Crozat ejecutada en 1717, donde Démeter porta la hoz, atributo asociado a esta deidad desde el medievo, y aparece acompañada de un león, un cangrejo de río y unos gemelos, que personifican a los signos del zodíaco durante el verano. Asimismo, también gozó de cierta repercusión iconográfica en la emblemática, destacando su representación como imagen de la prosperidad en su carro tirado por serpientes en obras de artistas del siglo XVI de la talla de Rafael, Pinturicchio o Vasari.

10. Apolo, dios de las artes

Apolo fue unos de los dioses más carismáticos del panteón olímpico, hijo predilecto de Zeus y Leto, además de hermano gemelo de Ártemis. Apolo nació en la isla de Delos, donde fue cuidado por la diosa Temis, alimentándolo con ambrosía. No obstante, pronto abandonó la cuna y buscó un emplazamiento para su oráculo, que finalmente ubicó en Delfos, constituyendo la sede del más prestigioso santuario dedicado al dios en época clásica en Grecia. Fue el dios por excelencia de la belleza, pero también tuvo un carácter terrible y vengativo. Se trató de una divinidad de origen solar, patrón de la poesía, la música, la medicina y la profecía. Esta multidisciplinariedad quedó patente en la profusión de advocaciones según las funciones adscritas a Apolo: como dios del sol –*Febo*–, deidad sanadora –*Apotropaios*–, deidad guerrera –*Boedromia*–, en compañía de las Moiras –*Moiragetas*– y dirigiendo el coro de las Musas –*Musagetas*–. Al ser el dios flechador por excelencia fue usual que como atributos más arquetípicos portara arco, carcaj y flechas, así como la cítara, la corona de laurel y el trípode, siendo su animal simbólico el ciervo.

Entre los sucesos más destacados de su mito, destacó su encuentro con la serpiente Pitón. Al poco de nacer, Apolo emprendió el viaje para fundar su santuario y al llegar a Beocia preguntó a la ninfa Telfusa sobre el lugar idóneo para ubicar su oráculo. La ninfa lo engañó y lo envió a las inmediaciones del monte Parnaso, donde habitaba una terrible serpiente llamada Pitón, a la que dio muerte con sus flechas, instaurando desde entonces los Juegos Píticos para recordar esta hazaña. Asimismo, una prueba de su extrema crueldad quedó de manifiesto en la historia de Marsias. Este sileno encontró en el campo la flauta doble –*aulós*– inventada por Atenea, que la diosa desechó porque le deformaba las mejillas, maldiciendo al que la descubriera. Marsias se convirtió en un virtuoso de este instrumento musical, hasta tal punto que retó a Apolo en un certamen musical. El dios aceptó el desafío con la condición de que el vencedor podría imponer el castigo que quisiera al derrotado. Así, ambos contendientes midieron sus dotes musicales ante un jurado formado por el rey Midas y las nueve Musas, que fallaron a favor de la deidad. El castigo de Apolo a Marsias por su insolencia fue brutal y ejemplarizante, desollándolo vivo y colgándolo de un árbol para que pereciera.

Las aventuras amorosas de Apolo tuvieron unos finales un tanto desafortunados. Un claro ejemplo de ello fue su relación con la ninfa Dafne, hija del dios-río Peneo. Ésta rehusó yacer con Apolo, lo que inflamó aún más la pasión del dios por la ninfa, persiguiéndola sin descanso. Finalmente, Apolo consiguió alcanzar a Dafne, pero en ese instante la ninfa invocó la ayuda de su padre Peneo, que la convirtió en un árbol de hoja perenne –el laurel–. En honor a su amada, Apolo en adelante coronó a los héroes y atletas con una corona de laurel. También fue desdichada su relación homosexual con Jacinto, joven príncipe de Esparta. Éste era un joven de gran belleza del que se enamoraron el

dios-viento Bóreas y Apolo, ganándose este último dios la confianza del joven. Pero, la felicidad de la pareja duró poco, ya que un día mientras Jacinto practicaba el lanzamiento de disco junto a Apolo, Bóreas desvió la trayectoria del disco, que golpeó a Jacinto y lo mató en el acto. Apolo, desconsolado por la muerte de su amante, hizo brotar de la sangre de éste una nueva flor de color púrpura en su honor: el jacinto.

En la Antigüedad Grecolatina, la representación de Apolo gozó de mucho éxito. Desde el siglo VII a.C. ya contamos con representaciones del dios, que suele llevar como atributo más distintivo una cítara o una lira, apareciendo en compañía de Ártemis y Leto o de las Musas. Asimismo, también encontramos representaciones con la faceta destructiva del dios, sobre todo, en la escena relacionada con Ticio, al que mata a flechazos por abusar de su madre, o en el mito de Marsias que podemos apreciar en el vaso ático de figuras rojas del British Museum del 400 a.C., donde Apolo imberbe aparece en compañía de Atenea y Ártemis que porta una antorcha. Además, la efigie de Apolo tuvo mucha popularidad entre los escultores, que modelaron distintos tipos iconográficos del dios, destacando el *Apolo de Olimpia* en el siglo V a.C., el *Apolo Saurótono* modelado por Praxíteles en el siglo IV a.C., el *Apolo Palatino* de Scopas del siglo IV a.C. o el *Apolo Belvedere* también del siglo IV a.C. También tuvo cierta repercusión iconográfica el enfrentamiento entre Apolo y Heracles, ya sea por la disputa que tuvieron por cazar un ciervo o por el intento de robo del trípode apolíneo por parte del héroe.

Cornelis de Vos, *Apolo y la serpiente Pitón*, Museo del Prado, Madrid, 1636-38.

Vaso de figuras rojas con Apolo y Marsias, British Museum, Londres, 400 a.C.

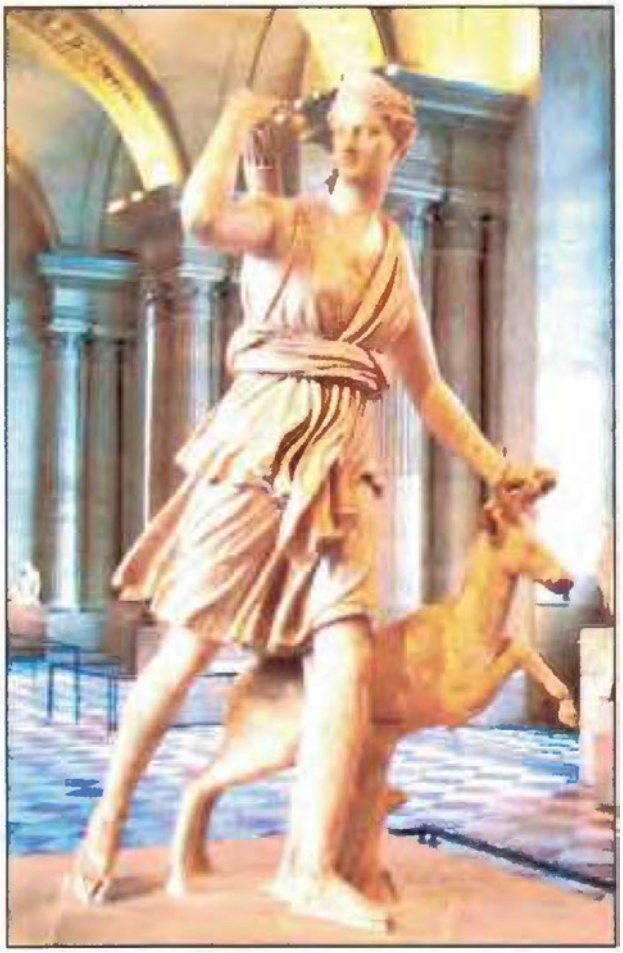
Durante la Edad Media, el dios perdió buena parte de sus atributos y tan sólo se le consideró desde una perspectiva astrológica en calidad de personificación del Sol y también como una prefiguración de Cristo. No obstante, con la llegada del Renacimiento y la difusión de textos clásicos como las *Metamorfosis* de Ovidio, el mito de Apolo volvió a tener gran difusión, sobre todo, como garante y patrón de las artes, apareciendo acompañado por las Musas –Calíope, Clío, Polimnia, Euterpe, Terpsícore, Erato, Melpómene, Talía y Urania–, cuyo coro musical dirigía el propio Apolo, como apreciamos en el boce-

Claude Lorrain, *Apolo y las Musas*, The Getty Museum, Los Ángeles, 1674.

to de Claude Lorrain (1674). Asimismo, constituyó una deidad de suma importancia para la realeza europea que en su condición de monarcas divinos fueron vinculados con dioses como Zeus y Apolo, y héroes de la talla de Heracles. Quizás el caso más famoso fue el de Luis XIV de Francia y su identificación con el dios Apolo, personificando así el Sol que iluminaba Europa.

11. Ártemis, patrona de las fieras y la caza

Ártemis, la Diana romana, fue hija de Zeus y Leto, y hermana gemela de Apolo. Se trató de una diosa con un carácter ambivalente, por un lado, fue considerada patrona de los alumbramientos por ayudar, instantes después de nacer, a su madre Leto en el parto de Apolo. Por otro, era la más acérrima defensora de la castidad femenina, de la que ella era el mayor exponente. Asimismo, participó del carácter lumínico asociado a la figura de su hermano Apolo-Helio,



Copia romana de un original atribuido a Leocares, *Diana de Versalles*, Museo del Louvre, París, IV a.C. (original).

al personificar a la luna que emite su luz en la oscuridad de la noche, identificándose así con la diosa Selene. No obstante, dentro de su culto tuvo un apartado especial su patronazgo sobre las fieras y la naturaleza agreste, siendo considerada la diosa de la caza, de ahí que su principal atributo animal fuera la cierva y su vestimenta habitual estuviera compuesta de túnica corta, calzado de cazadora y carcaj para portar las flechas.

Los pasajes asociados a su mito estuvieron vinculados con el mundo de la caza y la castidad, destacando la historia de la ninfa Calisto, ágil cazadora del cortejo de Ártemis, que fue engañada por Zeus. Éste sedujo a la ninfa transformándose en la propia Ártemis. Al poco tiempo, la diosa de la caza sorprendió a Calisto bañándose en un río y advirtió que estaba encinta. Ártemis le preguntó el motivo de ello y Calisto respondió que la culpa era de ella. Ártemis, enojada por la respuesta, la expulsó de su cortejo. Finalmente, entró en escena la celosa Hera que, al enterarse de la nueva infidelidad de Zeus, transformó en osa a la ninfa e hizo que Ártemis la matara con sus flechas.

Pero, sin duda, el episodio que gozó de mayor éxito fue el de Acteón, nieto de Cadmo. Los relatos de los antiguos escritores griegos incidieron en que el joven fue castigado por Ártemis debido a que se jactó de cazar mejor que ella. Sin embargo, el relato canónico lo narró Ovidio, que nos presentó una versión distinta. Acteón recorría los bosques cercanos al monte Citerón en compañía de sus perros. En su recorrido por el bosque dio con un manantial, donde Ártemis disfrutaba de un baño en compañía de su cortejo tras una jornada de caza. Enojada al percatarse de la presencia del joven cazador, Ártemis transformó a Acteón en un ciervo, siendo devorado por sus fieles perros que ya no reconocían a su dueño.

En el arte griego de la Antigüedad, las primeras alusiones a Ártemis estuvieron relacionadas con su función como protectora de los animales. Pero, su iconografía arquetípica como cazadora comenzó a configurarse en el siglo V a.C. con escultores tan relevantes como Scopas o Praxíteles, que conformaron la tipología de Ártemis desnuda o vestida con túnica corta, cabellos recogidos, portando el carcaj con las flechas, el arco de caza y acompañada de una cierva. Asimismo, destacó el mito de Acteón, cuya representación tuvo mucha popularidad en el siglo V a.C. en vasos de figuras rojas, donde se le representó desnudo con una cornamenta de ciervo alusiva al castigo de Ártemis. Otra variante de este tema fue el que apreciamos en una de las metopas del templo E de Selinonte, donde Acteón, que lleva una piel de ciervo, sufre el ataque de sus perros en presencia de una impasible Ártemis.

Durante los primeros siglos del cristianismo, el mito de Ártemis prácticamente desapareció hasta que fue rescatado por los humanistas de los siglos XV y XVI, que vieron en esta deidad a la personificación de la virginidad, que llegó a imponer terribles castigos a los que osaron amenazar su castidad. Un ejemplo muy ilustrativo de ello fue la serie de *poesías* pintada por Tiziano en 1556 sobre *Diana y Acteón* y *Diana descubre la falta de Calisto*, inspiradas en la

Metamorfosis de Ovidio. En otra versión efectuada por Hendrik de Clerck (1608) llama la atención la iconografía de la figura de Acteón, inspirada en el *Apolo del Belvedere*, que fue una de las esculturas más divulgadas desde principios del siglo XVII.

Relieve votivo de Ártemis, British Museum, Londres, 400 a.C.

Hendrik de Clerck, *Paisaje con Diana y Acteón*, Museo del Prado, Madrid, 1608.

12. Afrodita, diosa de la belleza y el amor

Afrodita, la Venus romana, fue una de las diosas más representadas y poderosas del panteón olímpico, simbolizando la belleza, la atracción amorosa, la pulsión sexual y la fertilidad reproductiva de los humanos. Se trata de una deidad de procedencia indoeuropea que fue asimilada por la cultura prehelénica a partir del II milenio a.C. En lo referente a su nacimiento, pese a que algunas versiones indican que fue hija de Zeus y la oceánide Dione, la literatura ha ahondado más en la interpretación más efectista de su prodigioso origen. Así, Afrodita nació adulta de la espuma formada en el mar cuando fueron arrojados en él los genitales de Urano amputados por Crono. Poco después de nacer, en un primer momento, el dios-viento Céfiro trasladó a la diosa a la isla de Citera, para luego impulsarla hasta Chipre, donde fue recibida por las Horas –*Eunomía, Dike* e *Irene*–, que la engalanaron y embellecieron, escoltándola desde allí hasta el Olimpo.

Pintor de Pistoxenos, *Tondo ático de figuras blancas con Afrodita montando un cisne*, British Museum, Londres, 460 a.C.

El culto a Afrodita tuvo una enorme pujanza en el mundo griego antiguo, contando con importantes templos en polis tan destacadas como Cnido, Cos,

Tebas o Atenas, así como en calidad de *genetrix* y guerrera en la ciudad de Esparta. Ante todo, Afrodita fue una fuerza primordial del amor en su doble vertiente: la sexual, vinculada con la protistución, y la sensual, asociada al enamoramiento. Entre sus atributos, en el mundo animal se le vinculó con la paloma y, en ocasiones, con el cisne. Mientras que su flor simbólica fue la rosa.

El mito de Afrodita se articuló en torno a la tormentosa relación que tuvo con su poco agraciado esposo, el dios Hefesto. Como no podía ser de otra forma, este matrimonio estuvo trufado de innumerables infidelidades por parte de la diosa de la sensualidad. Entre las más reseñables, cabe destacar su relación con Ares, con quien engendró a Eros, Fobo, Deimo, Harmonía y Anteros. Hefesto, una vez fue informado por Helio de la infidelidad de su esposa, sorprendió a los amantes yaciendo y los retuvo en una red mágica que solo él podía manipular, avergonzándolos en el Olimpo ante el resto de dioses. No obstante, el gran amor de Afrodita fue Adonis que nació fruto del amor incestuoso de la princesa Mirra con su padre Tías, rey de Siria. Éste al percatarse del engaño de su hija, la persiguió para matarla, pero los dioses intercedieron en la disputa, transformando a la princesa Mirra en árbol. Afrodita, enternecida por la belleza del recién nacido de la corteza del árbol, Adonis, decidió cuidarlo, confiando su educación a Perséfone. Pero ésta también quedó prendada del niño y se negó a devolvérselo a Afrodita. Por este motivo, Zeus intervino en la disputa, acordando que Adonis pasara un tercio del año con Afrodita, otro con Perséfone y el restante con quien él quisiera. Con el paso del tiempo, Adonis se convirtió en un joven cazador y Afrodita lo acompañaba en sus cacerías, pero Ares sintió celos del joven y se transformó en jabalí, hiriendo mortalmente a Adonis, de cuya sangre surgió la flor de la anémona.

Por último, como ya hemos comentado, tuvo una influencia decisiva en la mítica guerra de Troya, siendo la diosa elegida por Paris en el juicio para escoger a la más bella. Por este motivo, Afrodita apoyó al bando troyano, ayudando a raptar a Helena y luego durante la contienda, llegando a ser herida por Diomedes, al que castigó incitando a su esposa a serle infiel.

Afrodita fue una deidad fundamental de la religión grecolatina, de ahí que a nivel iconográfico su mito tuvo gran importancia. Sin duda, una de las representaciones que gozó de más éxito fue la de su prodigioso nacimiento, surgiendo adulta de la espuma del mar como *Afrodita Anadiómenas*, así quedó reflejado en el conocido *Trono Ludovisi* del palacio Altemps en Roma (460 a.C.), donde dos de las Horas visten a una desnuda Afrodita. Otra tipología que tuvo mucha difusión en la Antigüedad fue la de *Afrodita Púdica*, disponiendo los brazos para ocultar sus senos y genitales. El éxito de esta iconografía fue tal que ha tenido vigencia hasta la contemporaneidad.

Durante la Edad Media, el mito de Afrodita pervivió como símbolo de la lujuria y la lascivia en una sociedad fuertemente influida por los preceptos cristianos de la castidad y el estigma hacia el cuerpo desnudo de la mujer. Hubo que esperar al Renacimiento con los humanistas italianos para apreciar un

resurgimiento en la iconografía de Afrodita, al ser concebida como poder creador del amor y símbolo de la educación humanista. Por ello, la figura de la diosa fue la que más éxito tuvo del panteón pagano durante la Edad Moderna, destacando obras como la versión neoplatónica del *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli fechada en 1482 o la sensual alegoría de *Venus recreándose con el Amor y la Música* de Tiziano de 1555. Al margen del ingente repertorio de imágenes del desnudo de Afrodita que poblaron los gabinetes y salones de los mecenas de los siglos XVI al XIX, también tuvieron cierta repercusión, iconográficamente hablando, otros pasajes de su mito, como el de *Venus y Adonis* de Tiziano (1554), donde el joven se deshace del abrazo de la diosa, licencia iconográfica que no apareció en las fuentes escritas anteriores al pintor y que algunos investigadores han señalado que influyó en escritos posteriores de autores como Lodovico Dolce o Diego Hurtado de Mendoza.

Adolphe Bouguereau, *El nacimiento de Afrodita*, Musée d'Orsay, París, 1879.

Tiziano, *Afrodita y Adonis*, Museo del Prado, Madrid, 1554.

13. Hermes, el heraldo del Olimpo

Hermes, el Mercurio romano, fue hijo de Zeus y la ninfa Maya. Se trató de un dios amable y multifuncional, que constituyó el intermediario por excelencia entre dioses y héroes, sobre todo, destacando en el cumplimiento de las directrices marcadas por Zeus. Hermes sobresalió por su inteligencia y astucia para toda clase de robos, de ahí que se le considerara protector de los ladrones. Asimismo, por su elocuencia y habilidades para la traducción se le estimó como el dios de los oradores y los diplomáticos. Constituyó también una deidad protectora de los viajeros por sus conocimientos sobre los caminos, las fronteras y todo tipo de tránsitos, incluido el trayecto al Más Allá. Tuvo especial culto entre los comerciantes, llegando a inventar las pesas y medidas utilizadas en los intercambios comerciales. Por último, fue un dios pastoril, asociado con la protección de los ganados. Sus atributos principales fueron las sandalias aladas, el pétaso –sombrero alado–, la clámide –capa corta de lana– y el caduceo –bastón con dos serpientes enrolladas–.

Vaso ático de figuras rojas con Hermes, British Museum, Londres, 510 a.C.

La infancia de Hermes transcurrió en la Arcadia, inventando el mismo día de su nacimiento la lira, fabricada a partir de un caparazón vacío de una tortuga sobre el que colocó la piel de un buey y le añadió siete cuerdas fabricadas con las tripas de una oveja. Ese mismo día, aún tuvo tiempo para trasladarse a Tesalia y robarle cincuenta vacas al dios Apolo. Para despistar a este dios, hizo al ganado andar sobre sus huellas, es decir, hacia atrás. Acto seguido, sacrificó varias vacas a los dioses del Olimpo, inventado así los sacrificios. Sin embargo, Apolo, gracias a sus cualidades adivinatorias, se percató de lo acaecido y llevó a Hermes antes Zeus. Pero el pequeño Hermes negaba todas las acusaciones, lo cual causó la risa de Zeus, que obligó a su hijo a devolver las vacas a Apolo. Pero, éste indultó a Hermes a cambio de que le regalase la lira, y así sucedió. Por último, también intercambió con Apolo otro instrumento musical que había fabricado previamente: la flauta, a cambio del caduceo, vara de oro que tenía el poder de apaciguar a hombres y animales.

Hermes intervino en gran parte de los mitos que afectaron a dioses y héroes en calidad de personaje secundario, destacando las acciones de heraldo que realizó al servicio de Zeus. Entre estas hazañas destacó la relacionada con el gigante Argos, vigilante de cien ojos que dispuso la diosa Hera para proteger

a Ío, amante de Zeus metamorfoseada en vaca. Para liberarla de Hera, Zeus envío a Hermes, que disfrazado de pastor logró adormecer al gigante con el sonido de su flauta, para luego decapitarlo. Tras esto, liberó a Ío, mientras que una apesadumbrada Hera hizo que los ojos de Argos fuesen preservados para la posteridad en las colas de los pavos reales.

Entre las relaciones de amistad y amor que mantuvo con los dioses, cabe señalar su especial relación con Dioniso, a quien cuidó en su niñez. Y, sobre todo, su relación de amor con Afrodita de la que nació Hermafrodito, que tuvo una doble naturaleza: masculina y femenina. Asimismo, se le atribuye la paternidad del promiscuo Pan tras yacer con la ninfa Dríope, la cual abandonó a su hijo al poco de nacer debido a su horrible aspecto, mitad humano y mitad cabra. Por ello, Hermes llevó a Pan al Olimpo, donde alegró a todos los dioses y, en especial, a Dioniso, que lo acogió en su séquito.

En la Antigüedad Grecolatina, iconográficamente hablando, la imagen de Hermes formó parte de la mayoría de los mitos asociados a dioses y héroes en calidad de personaje secundario, a veces aconsejando a los héroes, en otras ocasiones haciendo de mensajero de los dioses. Su popularidad fue tal que entre los griegos se le consagraron los mojones que servían para indicar los límites de los caminos, las conocidas *hermas* que representaban la cabeza del

Gema romana con los atributos de Hermes, British Museum, Londres, I d.C.

dios y su sexo, pero carecían de extremidades; mientras que entre los romanos se le dedicó un día de la semana, el miércoles. En lo relativo a las escenas en las que participó Hermes como personaje principal, sobresalió la del robo de las reses a Apolo que podemos apreciar a partir del siglo VI a.C. en los vasos áticos de figuras negras, donde se le distingue por sus atributos: sandalias aladas, pétaso y caduceo. En estas mismas fechas, también destacó la tipología de *Hermes Crióforo*, es decir, portando un carnero al hombro, iconografía pagana que antecedió a la imagen del *Buen Pastor*.

A partir del medievo, se difundió la tipología iconográfica de *Hermes Trimegisto* –tres veces grande–, vinculada con cuestiones relativas al esoterismo. Por lo demás, su iconografía fue muy estable y siguió representándose con sus atributos clásicos hasta la contemporaneidad, destacando su aparición en las escenas del juicio de Paris y la muerte de Argos.

Hermes, British Museum, Londres, 1765.

14. Hefesto, el orfebre del Olimpo

Según Hesíodo en la *Teogonía*, Hefesto, Vulcano para los romanos, fue engendrado por Hera sin la necesidad de que interviniera un dios varón, replicando así al prodigioso nacimiento de Atenea directamente de la cabeza de Zeus. Mientras que Homero en la *Ilíada* afirmó que era hijo de Zeus y Hera. Sea como fuere, tras nacer y consecuencia de su aspecto deforme, Hera los tiró desde el Olimpo. Pero, Hefesto fue recogido por la oceánide Eurínome y la nereida Tetis, que lo criaron durante nueve años en una cueva bajo el océano. Hefesto fue un dios civilizador y benefactor con la humanidad, siendo considerado el señor del fuego en su aspecto más positivo y benigno, además de ser el único de los dioses olímpicos que trabajaba, dedicándose fundamentalmente a la construcción de todo tipo de artilugios metálicos en su fragua. Entre otras míticas armas, forjó el cetro y el rayo de Zeus, el tridente de Posidón, el arco de Eros, el escudo de Aquiles o el cinturón de Afrodita. De ahí que sus principales atributos fueran el yunque, el martillo y las tenazas.

Andrea Mantegna, *Hefesto*, Museo del Louvre, París, 1497.

A pesar de su aspecto deforme y de estar cojo, Hefesto tuvo un especial gusto por la belleza. Hasta el punto de que logró desposar a la diosa más bella del Olimpo, Afrodita, lo cual le supuso innumerables disgustos fruto de las continuas infidelidades de la diosa, destacando el adulterio con Ares. Sus conquistas amorosas no quedaron en su esposa, sino que consiguió yacer con la más bella de las Cárites, Aglaya, y fruto de sus deseos sexuales por Atenea nació el héroe Erictonio, al entrar en contacto el semen del dios con la tierra, siendo este mítico rey ateniense criado por Atenea.

A nivel iconográfico, durante la Antigüedad Clásica su mito tuvo una popularidad moderada, constituyendo la escena más difundida la referente a su regreso en mula al Olimpo acompañado de Dioniso para liberar a Hera, quedando reflejado en varios vasos áticos de figuras negras y rojas de los siglos VI y V a.C. También se representó en las escenas alusivas al nacimiento de Atenea y la creación de Pandora, llamando la atención de que, a pesar de estar lisiado, rara vez se muestra su deformidad.

Durante la Edad Moderna, lo habitual es que se representara en su fragua forjando algún tipo de arma, así ocurre en la famosa *Fragua de Vulcano* de Velázquez (1630), que muestra el instante en que el dios Helio-Apolo le da la

Velázquez, *La fragua de Vulcano*, Museo del Prado, Madrid, 1630.

noticia de la infidelidad de Afrodita. Y también fue común que se representara junto a su esposa Afrodita en su fragua y en compañía de Eros, pudiendo simbolizar el amor conyugal de la pareja o el instante concreto recogido en la *Eneida* en que Afrodita le encargó las armas de su hijo Eneas.

Francesco Xanto Avelli, *Hefesto y Afrodita*, British Museum, Londres, 1539.

15. Dioniso, el dios de la embriaguez y la lascivia

Dioniso, el Baco romano, como otros tanto dioses y héroes, tuvo un nacimiento prodigioso. Fue hijo de Zeus y de la mortal Sémele, hija de Cadmo y princesa de Tebas. Ésta tras yacer con Zeus dudaba de que éste fuera una divinidad, además Hera descubrió la nueva infidelidad de su esposo y disfrazada de una mujer del séquito de Sémele, incitó a ésta para que pidiera pruebas a su amante sobre su naturaleza divina. Una noche, Zeus se presentó ante Sémele, que le insistió en verlo en su verdadero esplendor, y ante la tozudez de la mortal, el dios se mostró como realmente era y Sémele murió calcinada por el rayo divino. Sin embargo, Zeus pudo rescatar del vientre de la mortal al hijo de ambos e insertarlo en su muslo para que terminara de gestar en su cuerpo. Tras

cumplirse el plazo de gestación, Dionisio nació del muslo de Zeus. Desde su niñez, Dioniso sufrió el acoso de Hera. Por este motivo, Zeus lo envió a la corte de Atamante, rey de Orcómeno, que junto a su esposa Ino lo criaron durante un tiempo, disfrazándolo de niña para que pasara desapercibido para Hera. Pero, la diosa lo descubrió, enloqueciendo a estos reyes que mataron a algunos de sus hijos. Por ello, Zeus en su afán de proteger a Dioniso, lo transformó en cabrito y lo mandó a la región de Nisa, donde fue educado por las Ninfas y Sileno, que le enseñó los secretos del cultivo de la vid.

Crátera ática de figuras rojas con Dioniso, sátiros y ménades,
British Museum, Londres, 400 a.C.

El culto a Dioniso procedía de las regiones de Frigia y Tracia, donde fue ensalzado como divinidad de la vegetación, sobre todo, de la vid y de la hiedra, asociándose con este dios toda una serie de rituales orgiásticos y catárticos, que se caracterizaron por su brutalidad ya que sus fieles, en estado de éxtasis, perseguían animales, los descuartizaban y se los comían crudos. En ese sentido, fue considerado el dios de la enajenación. Asimismo, se erigió en divinidad protectora de la fecundidad asociada al deseo sexual y tuvo un carácter liberador, no en vano su gran obsequio a la humanidad fue el vino que pro-

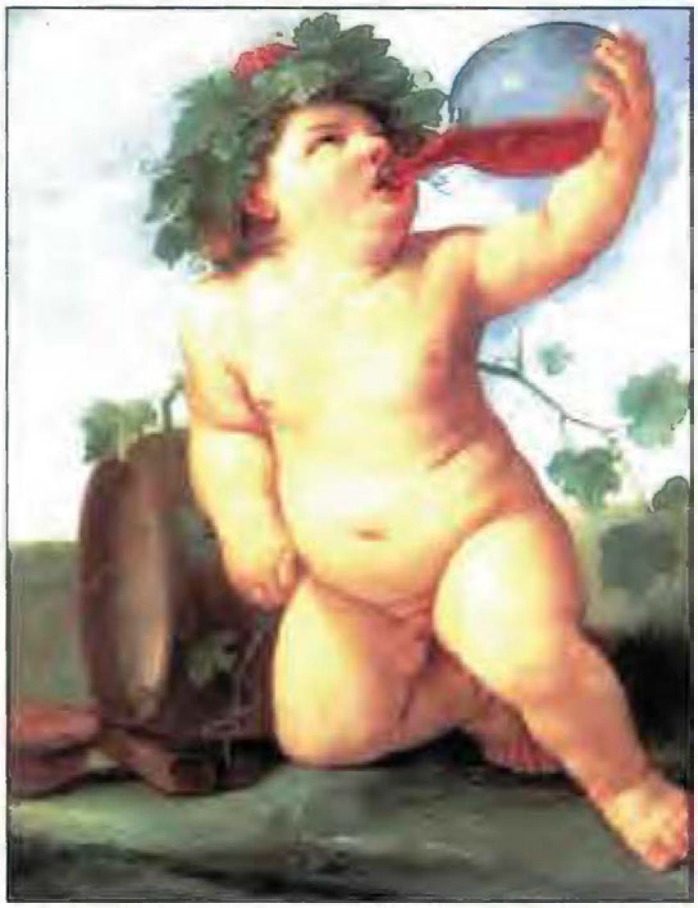
voca el estado de embriaguez. También cabe destacar que en todo momento estuvo acompañado de un nutrido séquito –*thiasos*– compuesto de Silenos, Sátiros, Ninfas, Ménades y Coribantes, cuyas danzas y cantos fueron el precedente directo del teatro. Entre sus atributos más arquetípicos estuvieron el vino y las uvas, el tirso, vara recubierta de hiedra y rematada por una piña, la corona de pámpanos, la piel de leopardo. Mientras que sus animales simbólicos fueron la pantera y el tigre.

Una vez que alcanzó la edad adulta y enloquecido por Hera, Dioniso se dedicó a recorrer el mundo acompañado por los integrantes de su *thiasos*, conquistando las regiones con sus peculiares armas: el vino y la danza, al tiempo que enseñó el cultivo de la vid a todas las civilizaciones que aceptaron su culto. Sin embargo, pese a conquistas tan célebres como la India, también tuvo detractores que no aceptaron su culto, lo cual siempre fue mal recibido por el dios que evidenció así su naturaleza cruenta y brutal, ejemplo de ello fue la muerte de su primo Penteo despedazado por unas ménades. Posteriormente, en la región de Frigia, el dios fue purificado por la diosa Rea-Cibeles, que lo adentró en la religión de los *Misterios*. En cuanto a sus relaciones amorosas, al margen de Afrodita con quien engendró a Príapo, destacó su devoción por Ariadna. Ésta se encontraba en la isla de Naxos tras ser abandonada por Teseo, Dioniso quedó prendado de la joven y la rescató, casándose con ella ante el resto de dioses olímpicos. Finalmente, Dioniso bajó al infierno, donde liberó a su madre Sémele y terminó sus días en el Olimpo tras su previa apoteosis.

En el arte antiguo griego, iconográficamente hablando, el mito de Dioniso gozó de mucho éxito, apareciendo con mucha frecuencia en vasos áticos desde el siglo VI a.C. hasta el siglo IV a.C., en escenas sin un contenido narrativo específico, donde se distinguió al dios por portar un cuerno con vino y una corona de hiedra, siendo usual que fuera acompañado por un cortejo de ménades. Mientras que en la zona del sur de Italia se popularizó en torno al siglo IV a.C. la imagen de Dioniso imberbe acompañado de Ariadna. Asimismo, en la cultura romana fue un dios fundamental y reprodujeron la iconografía clásica de Dioniso ya establecida desde época helenística, aunque si cabe destacar la profusión de escenas relacionadas con el triunfo del dios, sobre todo, en los mosaicos.

Durante la Edad Moderna, el mito de Dioniso tuvo un resurgir que estuvo asociado al descubrimiento de múltiples sarcófagos romanos y esculturas de la Antigüedad que representaban sus principales hazañas. Por ello, ya desde finales del siglo XV contamos con obras muy relevantes como el *Baco* de Miguel Ángel (1496). Posteriormente, en el siglo XVI interesó la representación de un Dioniso triunfante en compañía de su esposa Ariadna y su exótico séquito, destacando obras de Annibale Carracci (1597). Finalmente, en el siglo XVII interesaron los aspectos enfermizos y caricaturescos del dios, así como la infancia de éste, constituyendo *El pequeño Baco* de Guido Reni (1637) o *La Monstrua desnuda* de Carreño (1680) unos buenos ejemplos de ello.

Annibale Carracci, *El triunfo de Baco*, Palacio Farnese, Roma, 1597-1602.



Guido Reni, *El pequeño Baco*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, 1637-38.

16. Conclusiones

En definitiva, a lo largo de este capítulo hemos efectuado un sintético acercamiento a los principales dioses del panteón olímpico grecorromano, haciendo especial hincapié en sus mitos y en la evolución iconográfica de los mismos a través de los siglos. La importancia de estos mitos ha sido fundamental para entender la cultura occidental desde la Antigüedad Grecorromana hasta nuestros días, siendo especialmente interesantes a nivel visual por su condición de seres antropomorfos con las preocupaciones propias de los humanos.

17. Bibliografía

Bibliografía comentada

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica.* Madrid, Sílex, 2008.
Se trata de un libro imprescindible para abordar el estudio de la iconografía clásica desde la Antigüedad hasta la Contemporaneidad. Sin duda, el rasgo más destacado de este texto ha sido poner de manifiesto la evolución iconográfica y literaria de los mitos de dioses y héroes con el paso de los siglos.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte. Tomo II: Tiempo de los Dioses Olímpicos o Crónidas.* Madrid, Encuentro, 2015.
Completísimo estudio sobre iconografía e iconología de los mitos griegos y romanos y la evolución de los mismos en el arte y la literatura emblemática europea de los siglos XVI y XVII. En concreto, González de Zárate analiza el sentido de muchas de las representaciones mitológicas propuestas en función de las fuentes literarias utilizadas por los artistas y el contexto cultural de los mecenas de las mismas.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *Mitología clásica.* Madrid, Alianza Editorial, 2015.
Supone un excelente y sintético estudio sobre los principales mitos de los dioses y héroes clásicos, haciendo especial hincapié en las fuentes escritas que determinaron la evolución literaria de estos mitos.

Bibliografía general

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía Clásica. Guía básica para estudiantes.* Madrid, Istmo, 2000.

CARPENTER, Thomas. *Arte y mito en la Antigua Grecia*. Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

ESTEBAN SANTOS, Alicia. *Iconografía de la mitología griega. Dioses I: Preolímpicos (Personajes de la Teogonía)*. Madrid, Dhyana Arte, 2011.

ESTEBAN SANTOS, Alicia. *Iconografía de la mitología griega. Dioses II: Los grandes Olímpicos*. Madrid, Dhyana Arte, 2011.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar. *Mitología e iconografía en el Museo del Prado*. Madrid, Museo del Prado, 2009.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. "Marte, Dios de la guerra y su iconografía en Roma, la Edad Media y Moderna", en *Revista de Arqueología*, nº 337, 2009, pp. 40-47.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. "Ares en Grecia: Iconografía del dios de la guerra", en FERNÁNDEZ URIEL, Pilar; RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (eds.), *Iconografía y sociedad en el Mediterráneo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar González Serrano*. Madrid, Signifier Libros, 2011, pp. 181-190.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: Mito y misterio*. Barcelona, Ariel, 2017.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. "Bajo el signo de Venus: La iconografía de la mujer en la pintura de los siglos XVI y XVII" en SAINT-SAËNS, Alain, *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*. Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 95-123.

MINGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón, Universitat Jaume I, 2001.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. *Posidón y el thiasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. "La personificación del mar: Evolución y transformaciones iconográficas del mundo clásico al medioevo", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, nº 17, 2017, pp. 125-140.

SEBASTIÁN, Santiago. *Arte y humanismo*. Madrid, Cátedra, 1978.

SEZNEC, Jean. *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1985.

Tema 5

LAS HAZAÑAS DE LOS HÉROES DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA

1. Introducción.
2. Fuentes textuales.
3. Prometeo y la Creación del Hombre.
4. Heracles y los Doce Trabajos.
5. Jasón y el Vellocino de Oro.
6. Perseo y la Medusa.
7. Edipo y la Esfinge.
8. Teseo y el Minotauro.
9. Ulises y el regreso a Ítaca.
10. Orfeo y Eurídice.
11. Conclusiones.
12. Bibliografía.

1. Introducción

En este apartado vamos a analizar las hazañas y la evolución iconográfica de algunos de los héroes más relevantes de la mitología clásica. Generalmente, los héroes fueron aquellos humanos nacidos de la unión entre un dios y una mortal, convirtiéndose así en semidioses. Según relató Hesíodo en *Los Trabajos y los Días* al explicar el *mito de las Edades*, la raza humana tuvo una estirpe primitiva, superior en fuerza y valor: los héroes, que vivieron en la sociedad micénica entre la Edad del Bronce y la Edad del Hierro. Éstos fueron guerreros que destacaron por su nobleza y justicia en el campo de batalla, autosacrificándose en pos de unos ideales sociales y alcanzando la fama eterna con su muerte en la guerra.

El héroe fue, ante todo, un muerto con un pasado glorioso, cuyo reconocimiento vino dado por el culto que se le rindió en una determinada comunidad, constituyendo la tumba *–heroon–* el centro neurálgico de la devoción hacia estos semidioses. Pues bien, en este contexto, en las páginas siguientes analizaremos cómo la visualidad del héroe tuvo un papel fundamental en la cons-

trucción de su propio mito, fijando una serie de hazañas arquetípicas y unos atributos que permitieron popularizar su culto.

2. Fuentes textuales

Al margen de los dos grandes poemas épicos de Homero –*Ilíada* y *Odisea*–, donde las referencias a las gestas de los héroes son continuas. Contamos con obras más específicas que perfilaron las aventuras y el carácter de cada uno de los héroes, estableciendo relatos canónicos sobre los mismos y cuya influencia, en multitud de ocasiones, fue decisiva en la configuración iconográfica del héroe desde la Edad Antigua a la Contemporánea. A continuación, citaremos de forma somera algunas de las obras literarias más relevantes en ese sentido.

El mito de Prometeo y los orígenes de la humanidad se articuló a partir de tres grandes relatos: la *Teogonía* de Hesíodo a finales del siglo VIII a.C., la tragedia de Esquilo titulada *Prometeo encadenado* del 460 a.C. y el *Protágoras* de Platón en torno al 385 a.C. (Hernández de la Fuente, 2015, pp. 197-212). Aunque fue Luciano de Samósata en su *Prometeo* del 150 d.C., quien terminó por fijar la cualidad del héroe como benefactor de la humanidad.

Los Doce Trabajos de Heracles fueron tratados en múltiples textos del período arcaico, pero quien estableció el modelo canónico del *Dodekathlos* y fijó los atributos arquetípicos del héroe –la piel del león de Nemea y la maza– fue Pisandro en su *Heraclea* en el siglo VII a.C. Posteriormente, muchos autores reconocidos de época romana completaron el relato mítico de las hazañas de Heracles, destacando Ovidio, Apolodoro o Pausanias.

Sobre la figura de Jasón contamos con dos textos fundamentales para entender las dos vertientes del héroe. Por un lado, la épica, encarnada en su mítica expedición junto a los Argonautas para obtener el Vellocino de Oro, que fue narrada por Apolonio de Rodas en su *Argonáuticas* en torno al siglo III a.C. Por otro, la trágica, descrita en la famosa *Medea* de Eurípides del año 431 a.C.

El mítico nacimiento de Perseo fue tratado en detalle por Apolodoro en el libro II de su *Biblioteca Mitológica*, mientras que el encuentro del héroe con la terrible Gorgona fue descrito por Pausanias en su *Descripción de Grecia* y Ovidio en la *Metamorfosis*. Por su parte, el mito tebano de Edipo alcanzó su relato canónico en la época clásica con las tragedias de Sófocles: *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*.

Pese a que Teseo fue el héroe por excelencia de la región del Ática y de la ciudad de Atenas desde época clásica, no tuvo un relato totalmente definido hasta muchos siglos después con Plutarco en sus *Vidas paralelas* del siglo I d.C. aproximadamente. Al contrario, la fijación del mito de Ulises quedó establecida ya en época arcaica, en torno al siglo VIII a.C., gracias al popular poema épico de Homero, la *Odisea*. Finalmente, la peculiar historia de Orfeo se

comenzó a modelar en torno al siglo VI a.C. con la epopeya tardía *Argonáuticas Órficas*, gozando de mucho éxito en relatos posteriores.

3. Prometeo y la Creación del Hombre

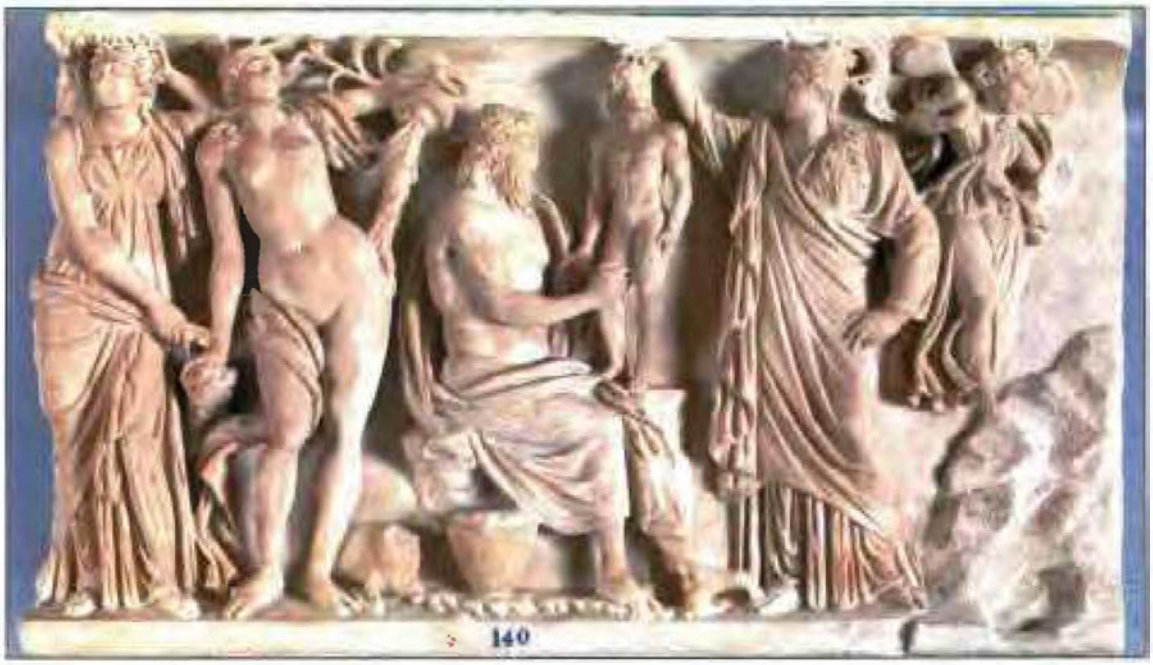
El mito de Prometeo tiene una vinculación directa con los orígenes míticos y posterior desarrollo de la civilización humana. En Grecia, su historia cambió con el transcurrir de los siglos, pasando de ser considerado el benefactor de la humanidad en época arcaica al creador de los hombres en el período clásico. En todo caso, Prometeo, era hijo del titán Japeto y la oceánide Clímene, y a su vez hermano de Atlas, Menecio y Epimeteo, caracterizándose por competir con Zeus en base a su astucia y rebelarse contra el orden establecido por las divinidades.

Una versión del mito de Prometeo incidió en el hecho de que modeló al primer hombre con arcilla y agua, siendo la diosa Atenea la que le insufló la vida. Sin embargo, la tradición más extendida sobre la historia de este personaje, presentó a Prometeo como un traidor de Zeus y, por ende, de todos los dioses del Olimpo, al engañarlo en beneficio de los hombres, en el momento en que se preparaban para dedicarle un sacrificio en la ciudad de Mecona. Pues bien, Prometeo convenció a los hombres de dicha ciudad para que dividieran en dos partes el buey que iban a sacrificar en honor a Zeus. En uno de los dos lotes del animal pusieron los huesos cubiertos de grasa y, en el otro, la carne oculta por las vísceras y la piel del animal. Prometeo pidió a Zeus que eligiera una de las dos porciones, y el dios escogió la primera, pero al descubrir que se trataba de los huesos del animal montó en cólera, quitando el fuego a los humanos. Este hecho supuso la llegada de la incivilización a la tierra ya que los hombres privados del fuego quedaron expuestos a la vida salvaje y al frío, volviendo a habitar las cavernas. Por este motivo, Prometeo viajó hasta la isla de Lemnos donde se localizaba la fragua de Hefesto y robó una pequeña parte del fuego divino, transportándolo en un haz de cañas y donándoselo de nuevo a la humanidad.

Jan Cossiers, *Prometeo trayendo el fuego*, Museo del Prado, Madrid, 1636-38.

Ante esta nueva insolencia, Zeus se vengó de Prometeo ordenando a Hefesto que creara la primera mujer, Pandora *–regalo de todos los dioses–*. En efecto, cada uno de los dioses olímpicos le otorgó un don, destacando el de Hermes: el engaño. Este mismo dios se la ofreció como regalo a Epimeteo, quien

Epimeteo recibiendo a Pandora, Asmolean Museum, Oxford, 450 a.C.



Prometeo y Atenea crean al primer hombre, Museo del Prado, Madrid, 185 d.C.

la aceptó a pesar de que su hermano Prometeo le había advertido de que debía rechazar cualquier dádiva proveniente de Zeus. De este modo, Epimeteo fascinado por la belleza de Pandora, la desposó. En esta época mítica la humanidad vivía ajena a las enfermedades y a los padecimientos de toda índole, pero existía una jarra, vedada a los hombres, que contenía todos los males del mundo. Sin embargo, Pandora no pudo resistir su curiosidad por saber cuáles eran dichos males y destapó la jarra, propagando todos esos padecimientos y calamidades que en adelante sufriría la humanidad.

Asimismo, Zeus decidió asestar a Prometeo el castigo definitivo debido a sus reiteradas irreverencias, ordenando que lo encadenasen a unas rocas en una montaña del Cáucaso, donde un águila le devoraba el hígado a diario, lo cual le causaba enorme dolor. Tras un largo tiempo sufriendo este suplicio, Prometeo ayudó a Zeus al profetizar que éste no debía casarse con Tetis ya que concebiría un hijo que lo destronaría. Por ello, mandó a Heracles hasta el Cáucaso para que exterminara al águila y lo liberara de su condena.

Copa laconia con Atlas y Prometeo, Museos Vaticanos, Roma, 560 a.C.

Un último episodio destacado de la historia de Prometeo y sus descendientes en calidad de fundadores de la estirpe humana fue el relacionado con el mito del diluvio. En plena Edad de Bronce, Zeus quiso destruir a los hombres por su maldad, enviando para ello un diluvio que los exterminara. Tan sólo se salvaron Deucalión, hijo de Prometeo, y su esposa Pirra, hija de Epi-

meteo y Pandora, gracias a que el titán les aconsejó que construyeran un arca. Posteriormente, Zeus se apiadó de la soledad de la pareja y les concedió un deseo, y la respuesta de Deucalión fue solicitar más compañeros. El dios accedió a dicha propuesta, pidiéndoles que arrojaran tras ellos los huesos de sus madres, lo cual consternó a Pirra. Pero, Deucalión entendió la metáfora que aludía a la madre Tierra y, por tanto, los huesos debían ser las piedras. De este modo, Deucalión y Pirra repoblaron el mundo, naciendo hombres y mujeres tras la estela de piedras que fueron arrojando tras ellos.

A nivel iconográfico, se trata de un mito que ha tenido cierta trascendencia, sobre todo, en lo referente a los episodios relacionados con Prometeo y los orígenes de la humanidad. Así, tenemos constancia de la representación del castigo a Prometeo desde el siglo VII a.C. en marfiles y joyas de Esparta y Creta. Sobre este mismo tema han llegado hasta nosotros múltiples ejemplos de cerámicas áticas de figuras negras de finales del siglo VI a.C. Un prototipo de ello, es la copa laconia de los Museos Vaticanos que representa a Prometeo imberbe atado a una columna, mientras un águila le devora el hígado, acompañado de Atlas sosteniendo la bóveda celeste. A medida que avanzó la cronología se fueron diversificando las representaciones en torno a este mito, así en el siglo V a.C. ya contamos con cerámicas áticas de figuras rojas, donde se muestra la creación y entrega de Pandora a Epimeteo, generalmente, en presencia de Zeus, Hermes y Eros. Todas estas iconografías fueron asumidas por la cultura romana dando lugar a episodios más complejos. Un caso representativo de esto fue el relieve sepulcral del Museo del Prado titulado: *Prometeo y Atenea crean al primer hombre*, donde estos personajes son acompañados de Psique, una náyade y una ninfa.

La representación del mito de Prometeo tuvo un resurgimiento en la Edad Moderna, especialmente, con los autores humanistas, para los que constituyó un símbolo del progreso humano. Un caso paradigmático, estudiado hace años por Panofsky, fueron las dos tablas ejecutadas por el pintor italiano Piero di Cosimo sobre la historia de Prometeo. En la de la Alte Pinacothek de Múnich, muestra en una sola escena varios temas del mito, en el ángulo inferior izquierdo, aparece Prometeo modelando al primer hombre en presencia de un asombrado Epimeteo. Mientras que, en el derecho, Prometeo en presencia de Atenea señala a la parte central del cuadro, donde se representa al primer hombre ya finalizado sobre un pedestal. Lo interesante es que, en el ángulo superior derecho, Prometeo vuela por los cielos transportado por Atenea, anticipando así el robo del fuego divino. Este hecho se representa ya consumado en la zona central del óleo del Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo, donde el héroe está robando el fuego del carro del Sol y sufre por ello el terrible castigo representado en el ángulo inferior derecho. Finalmente, el asunto de Deucalión y Pirra también es tratado durante el Renacimiento y el Barroco, imponiéndose el modelo que el italiano Antonio Tempesta diseñó para la edición de *Las Metamorfosis* de Ovidio en 1606. En este caso, Tempesta dispuso a Deucalión y Pirra, tras acudir al templo de Temis, lanzando las piedras a sus espaldas de las

que nacieron niños. Sin duda, este fue el modelo iconográfico en que se basó Rubens para el boceto que ejecutó con destino a la decoración de la Torre de la Parada en 1636.

Piero di Cosimo, *Historia de Prometeo*, Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo, 1515-20.

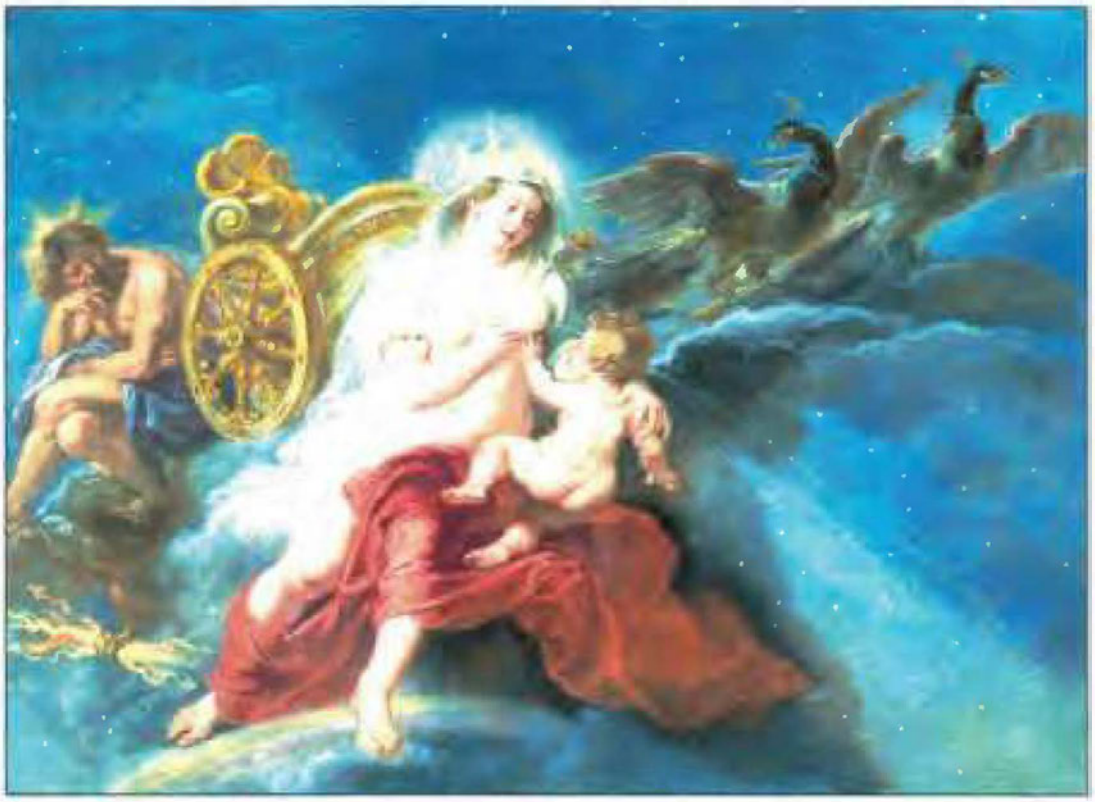
Piero di Cosimo, *Historia de Prometeo*, Alte Pinacothek, Múnich, 1515-20.

Rubens, *Deucalión y Pirra*, Museo del Prado, Madrid, 1636-37.

4. Heracles y los Doce Trabajos

Heracles fue el más popular de los héroes griegos de todos los tiempos y el último de los hijos de Zeus con una mortal, Alcmena. Ésta era esposa de Anfitrión, nieto del mítico Perseo. Zeus, aprovechando que Anfitrión estaba enrolado en la guerra contra los Teléboas, se presentó ante Alcmena metamorfoseado en su esposo, yaciendo con ella durante toda la noche, que además prolongó el triple de duración de lo habitual. Al día siguiente, llegó el verdadero Anfitrión que también se acostó con su mujer, quedando Alcmena embarazada de los dos. Antes del parto, Anfitrión fue informado por el adivino Tiresias de que Zeus había yacido con su esposa, considerándolo un honor. Zeus, insensatamente, juró ante dioses y hombres que el primer retoño que naciese del linaje de Perseo sería rey de la Argólide, ya que confiaba que éste fuera su futuro hijo Heracles. Sin embargo, la esposa del dios supremo, Hera, para vengarse de la nueva infidelidad de su cónyuge, retrasó el parto de Heracles y adelantó el de su primo Euristeo, hijo de Esténeleo y Nícipe, que se terminaría convirtiendo en heredero al reino de la Argólide.

Así, tras diez meses de gestación nació Heracles, hijo de Zeus, y su mellizo, Ificles, hijo de Anfitrión. De las hazañas de su infancia destacaron dos que estuvieron directamente relacionadas con la diosa Hera y su hostilidad hacia el héroe. Ésta, cuando Heracles tan solo tenía ocho meses y jugaba con Ificles, les envió dos enormes serpientes. Ificles escapó atemorizado, mientras que



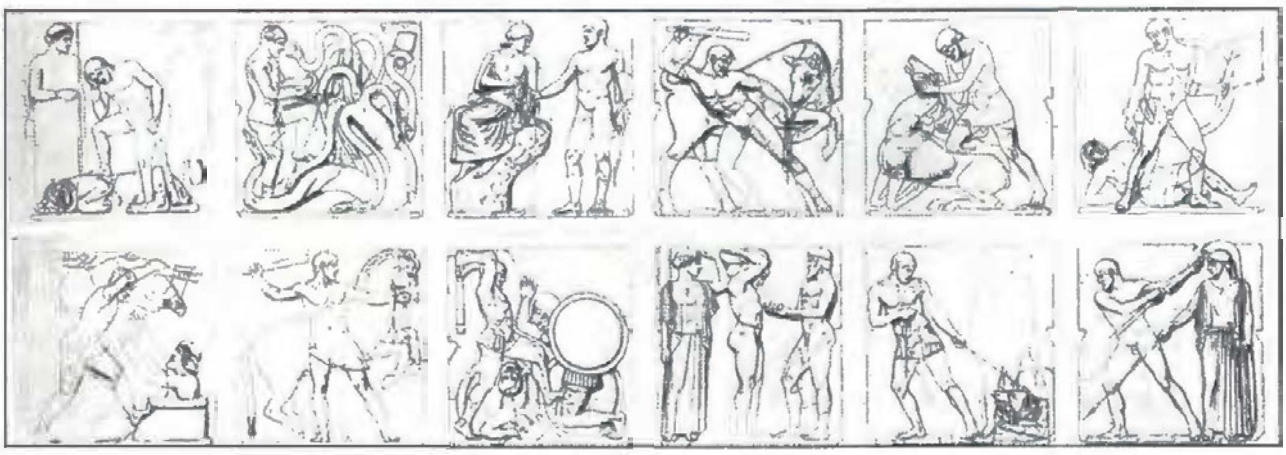
Rubens, *El nacimiento de la Vía Láctea*, Museo del Prado, Madrid, 1636-38.

Heracles niño matando a las serpientes,
Museo Capitolino, Roma, II d.C.

Heracles las estranguló con sus propias manos. Poco tiempo después, con el objetivo de que el héroe alcanzara la inmortalidad, Hermes logró ubicar a Heracles entre los pechos de Hera mientras ésta dormía. Heracles mamó con tanto vigor que la diosa se desveló sobresaltada y lo retiró bruscamente de su regazo, escapándose así unas gotas de leche con las que se formó la Vía Láctea.

A los dieciocho años ya había realizado dos grandes hazañas, por un lado, había derrotado al león que habitaba el monte Citerón, que diezmaba los rebaños del rey Tespias. Por otro, venció al rey Ergino, liberando a la ciudad de Tebas de pagarle un tributo. Gracias a esta última acción, Creonte, rey de Tebas, le ofreció la mano de su hija Mégara con la que el héroe tuvo varios hijos. Sin embargo, Hera siguió hostigándolo hasta volverlo loco, y Heracles enajenado

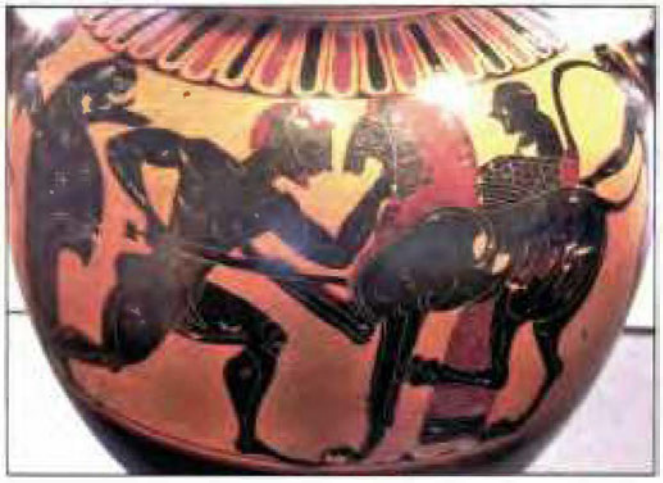
La locura de Heracles, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 340 a.C.



Reconstrucciones de las metopas de mármol del templo de Zeus en Olimpia, v a.C.

mató a sus hijos. Al recuperar la sensatez y ante la gravedad de sus actos, acudió al oráculo de Delfos cuyo consejo para expiar este pecado fue que se pusiera al servicio de su primo Euristeo, rey de Micenas, capital de la Argólide.

Una vez en la corte de su primo, comenzó a gestarse el ciclo mítico por el que Heracles ha sido recordado para la posteridad: los doce trabajos que efectuó para Euristeo, quien detestaba al héroe y siempre tuvo una actitud malintencionada hacia él. El primer trabajo que le encomendó fue matar al león que asolaba la región de Nemea, al que venció estrangulándolo con sus propias manos, portando desde ese momento uno de sus atributos más característicos: la piel del león de Nemea.



Ánfora de figuras negras con Heracles y el león de Nemea, Museo del Louvre, París, 560 a.C.

Atribuido al Pintor de Princenton, *Ánfora de figuras negras con Heracles y la Hidra de Lerna*, Museo del Louvre, París, 540 a.C.

La segunda tarea que le encargó Euristeo fue la de aniquilar a la Hidra de Lerna, temible serpiente con siete cabezas que nacían de nuevo al ser amputadas y una de las cuales era inmortal. Para llevar a cabo esta hazaña contó con la ayuda de su sobrino Yolao, que cauterizaba las heridas de la serpiente a medida que Heracles le iba cortando las cabezas. Finalmente, logró cercenarle la cabeza inmortal, que enterró bajo una roca y mojó las puntas de sus flechas en la sangre de la Hidra, consiguiendo así que infringieran heridas incurables.

El siguiente encargo consistió en capturar vivo al jabalí del monte Erimanto y llevarlo hasta el palacio de Euristeo. Heracles logró hacerlo salir de su guarida mediante gritos y lo persiguió hasta que lo apresó. De vuelta en Micenas, lo llevó ante Euristeo que, aterrado ante la fiereza del animal, se escondió en una gran vasija. Tras esta hazaña, Heracles estuvo un tiempo enrolado en la expedición de los Argonautas.

Heracles y el jabalí de Erimanto, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, I d.C.

El cuarto cometido fue atrapar con vida a la cierva de Cerinía, enorme criatura con patas de bronce y cuernos de oro que estaba consagrada a la diosa Ártemis y, por tanto, estaba prohibido matarla. Como consecuencia de la velocidad de la cierva, Heracles necesitó un año de persecución hasta que por fin consiguió acorralarla en un templo dedicado a Ártemis, capturándola y explicándole a la diosa que cumplía con un trabajo ordenado por Euristeo. Ártemis entendió el propósito del héroe y permitió que concluyera esta tarea.

El siguiente trabajo consistió en exterminar a las aves que habitaban el lago Estínfalo, localizado en la Arcadia. Estas criaturas asolaban las cosechas de la región e incluso devoraban a humanos. Para ello, contó con la ayuda de Atenea que le proporcionó unas castañuelas de bronce fabricadas por Hefesto que producían un gran zumbido. Heracles las hizo sonar con tanta violencia que los pájaros espantados por el sonido emprendieron el vuelo, instante que aprovechó el héroe para matarlas a flechazos.

Ánfora de figuras negras con Heracles capturando a la cierva de Cerinea, British Museum, Londres, 540 a.C.

Heracles y las aves del lago Estínfalo, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Primer tercio del siglo III d.C.

El sexto cometido consistió en limpiar los inmensos establos de Augias, rey de la Élide. Estas cuadras eran célebres en toda Grecia por el gran número de caballos que albergaban y también por su suciedad ya que nunca se habían limpiado. Euristeo ordenó este trabajo a Heracles convencido de que se trataba de una acción irrealizable. Pero el héroe, gracias a su fuerza sobrenatural, se las ingenió para desviar los cauces de los ríos Alfeo y Peneo, cuya vigorosa corriente de agua limpió de una sola vez toda la porquería acumulada en aquel lugar.

La séptima labor fue la de apresar con vida al toro de Creta. Este monstruo asolaba los campos cretenses como castigo de Posidón al rey Minos, que incumplió el juramento de sacrificarlo y lo incorporó a sus rebaños como semental, de ahí que el dios hiciera enloquecer al toro. Una vez llegado a Creta, Heracles pidió permiso al rey Minos para capturar al toro y éste se lo concedió, apresando al animal y llevándolo a la corte de Euristeo. Allí, decidieron sacrificarlo en honor a Hera, pero esta diosa rehusó el obsequio por provenir de Heracles y dejó en libertad al toro en la región de Maratón, donde continuó causando estragos hasta que lo mató Teseo.

Francisco de Zurbarán, *Heracles y el toro de Creta*, Museo del Prado, Madrid, 1634.

Como octavo quehacer, Heracles viajó a Tracia para capturar vivas a las yeguas antrópofagas del rey Diomedes, hijo del dios Ares. Para esta empresa, el héroe contó con la ayuda de su amigo Abdero. Heracles mató a Diomedes e hizo que su cuerpo fuera devorado por sus yeguas, que también engulleron al compañero del héroe en cuyo honor fundó la ciudad de Abdera. De vuelta en el palacio de Euristeo, éste soltó a los equinos que alcanzaron el Olimpo, donde murieron presas de las fauces de otras fieras.

Heracles y las yeguas de Diomedes, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, 1150.

La novena tarea encomendada a Heracles fue la de obtener el cinturón de la reina de las Amazonas, Hipólita. Así, la hija de Euristeo, Admeta, ansiaba portar dicho cinturón, insignia divina regalo de Ares. Las Amazonas eran una tribu de mujeres guerreras que vivían fuera de los confines del mundo conocido, en torno a la zona del mar Muerto. Heracles viajó hasta allí y logró convencer a Hipólita para que le cediera su cinturón. Pero la diosa Hera logró entrometerse, cambiando la opinión de la reina de las Amazonas que luchó contra Heracles, cayendo derrotada en el trascurso de la lucha.

Ánfora de figuras negras con Heracles luchando contra las Amazonas, Staatliche Antikensammlungen, Múnich, 530 a.C.

El décimo trabajo llevó a Heracles hasta las costas del sur de la península Ibérica, concretamente, a Eriteya, donde habitaba el gigante Gerión, monstruo de tres cuerpos que poseía una gran manada de ganado vacuno. Durante el viaje hasta allí, Heracles se enervó a causa del sol y decidió disparar con su arco al astro. Impresionado por la determinación del héroe, el dios Helio le obsequió con una gran vasija de oro que le permitió navegar por el mar. Esta tarea consistía en arrebatarle las vacas al gigante y para ello tuvo que abatir al pastor del rebaño, Euritión, al perro guardián de dos cabezas, Ortro, y al propio Gerión. Tras esto, Heracles condujo la vacada a pie hacia Grecia, pero allí las vacas se dispersaron debido a un tábano que envío Hera. No obstante, Heracles recuperó muchas de ellas y las llevó ante Euristeo, que las sacrificó en honor a Hera. Además, en el trascurso de esta tarea, el héroe abrió el estrecho de Gibraltar, disponiendo en dicha ubicación las columnas que llevan su nombre.

El undécimo cometido fue una de las aventuras más célebres asociadas al mito de Heracles. Se trató de descender al Infierno –*catábasis*– y capturar con vida al terrible perro guardián Cerbero para llevarlo ante Euristeo. Heracles se presentó ante el dios Hades que accedió a su petición si el héroe lograba capturar al can sin ayuda de sus armas, y así sucedió. Posteriormente, lo llevó ante Euristeo, que lo devolvió al mundo de los muertos. Durante el desarrollo de esta hazaña, Heracles se topó con Meleagro, a quien prometió que se casaría con su hermana, Deyanira. Asimismo, tuvo tiempo para liberar Teseo.

Rubens, *Heracles y Cerbero en el Infierno*, Museo del Prado, Madrid, 1636-37.

La última de las misiones encargadas por su primo Euristeo consistió en localizar y robar las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. Para obtener la información sobre el enclave donde estaba dicho jardín, Heracles tuvo que acudir al dios marino Nereo. Tras conseguir la ubicación exacta, el héroe emprendió el viaje y durante este itinerario, además de matar en combate al gigante Anteo, liberó a Prometeo, que le aconsejó cómo debía conseguir las manzanas. Según el titán, Heracles debía convencer a Atlas, padre de las Hespérides, para que acudiera hasta el jardín y cogiera tres manzanas de oro. Para ello, Heracles le sustituyó en la sujeción del mundo. A su vuelta, Atlas se ofreció a llevárselas a Euristeo, pero Heracles le engañó para que le reemplazara con el pretexto de colocarse un almohadón en la nuca que aminorara las molestias causadas por el peso del orbe, huyendo de allí con las manzanas de oro en cuanto Atlas accedió a su petición. Finalmente, tras superar los Doce Trabajos impuestos por Euristeo, Heracles obtuvo la libertad y continuó participando en hazañas sobrehumanas hasta su muerte y posterior apoteosis, tema que abordaremos en el capítulo siguiente.

Frederic Leighton, *Las Hespérides y el árbol de las manzanas de oro*, Lady Lever Art Gallery, Liverpool, 1892.

Antonio Pollaiolo, *Heracles y Anteo*, Galería de los Uffizi, Florencia, 1475.

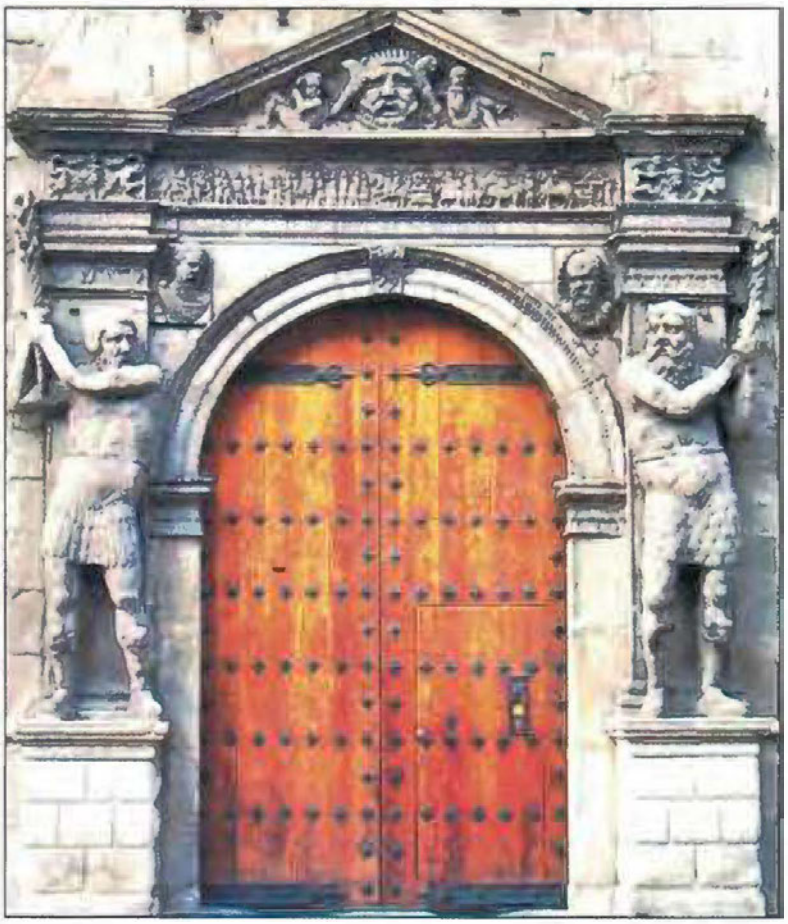
Lucas Cranach El Viejo, *Heracles y Atlas*, Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick, 1537.

Sin duda alguna, el mito de Heracles fue el más representado entre los héroes de la Antigüedad en Grecia. De su infancia, resultó especialmente significativa la escena de Heracles niño estrangulando con sus manos a las serpientes enviadas por Hera. Pese a que fue un tema cuya iconografía no quedó establecida hasta la tardía fecha de la primera mitad del siglo V a.C., ya en el periodo clásico, gozó de mucho éxito a lo largo de la época helenística y romana, difundiéndose a través de monedas, joyas, cerámica, pintura y escultura. Mientras que de su fase de juventud el hecho más destacado fue la locura de Heracles, aunque contamos con pocos ejemplos que la ilustren. Quizás el más relevante de ellos sea la crátera de figuras rojas del Museo Arqueológico de Madrid, firmada por Asteas y datada en el 340 a.C. En esta obra, un impasible Heracles aparece a punto de arrojar a uno de sus hijos a una pira conformada de muebles dispuestos de forma desordenada, mientras que la figura de su esposa Mégara aporta el dramatismo que merece la escena, llevándose la mano a la cabeza al tiempo que huye por la puerta.

No obstante, iconográficamente hablando, el ciclo de los Doce Trabajos de Heracles fue el tema que tuvo más éxito en el mundo antiguo en lo referido a este héroe, representándose todos los trabajos, bien de forma conjunta, bien por separado cada uno de ellos. Fue a partir de la segunda mitad del siglo VI a.C. cuando comenzaron a aparecer conjuntos con los Doce Trabajos canónicos de Heracles –*Dodekathlos*–, siendo el más famoso el de las metopas del templo de Zeus en Olimpia (siglo V a.C.), constituyendo el referente para obras posteriores, sobre todo, en la cultura romana donde tuvo gran difusión en mosaicos y sarcófagos. En cuanto a la representación de cada una de las hazañas por separado, tenemos ejemplos ya desde la segunda mitad del siglo VIII a.C., en época arcaica. Sin duda, la hazaña que gozó de más éxito fue la referida al león de Nemea, especialmente, durante los siglos VII y VI a.C. en vasos de figuras negras. A partir del siglo VI a.C., en el resto de trabajos aparecerá con sus atributos más arquetípicos: la piel del león de Nemea y la maza, y acompañado de sus dioses protectores: Atenea y Hermes.

Durante la Edad Media, la iconografía de Heracles siguió teniendo gran vigencia, aunque estuvo muy matizada por las doctrinas cristianas de la época. Adquirió especial relevancia en el Imperio Carolingio en los siglos XI y XII, sobre todo, en los entornos cortesanos, donde el héroe comenzó a adquirir otros significados como constelación en los tratados de astrología, como metáfora de la fuerza y de la capacidad de resistencia cristiana, y como figura de proyección política asociada al linaje de los monarcas. Un magnífico ejemplo de la gran difusión del mito pagano de Heracles durante el medievo es el marfil de *Heracles y las yeguas de Diomedes* del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, datado en el siglo XII. Se trata de una pieza de un juego medieval, donde Heracles sostiene a Diomedes que es devorado por caballos con caras de perro y crines de león, clara influencia de los *Bestiarios* medievales.

En la Edad Moderna, la iconografía de Heracles estuvo asociada a la genealogía real, nobiliaria y urbana, provocando así un ingente aluvión de representaciones relacionadas con la vida de este héroe en toda Europa. En España, *Los Doce Trabajos de Hércules* del marqués de Villena editados en 1483 popularizaron aún más si cabe la efigie del héroe, acompañado siempre de sus atributos arquetípicos, así lo apreciamos desde los relieves renacentistas del Ayuntamiento de Sevilla legitimando a Carlos V como el nuevo Heracles (1540) hasta la serie confeccionada por Francisco de Zurbarán para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro en Madrid (1634). Un buen ejemplo alegórico de la utilización del mito de Heracles fue la portada del palacio del I conde de Morata en Zaragoza labrada por Guillaume Brimbez en 1552, que muestra las figuras enfrentadas de Heracles, tocado con la piel del león de Nemea, y el gigante Gerión, mítico tirano de Hispania, constituyendo una metáfora de los orígenes del Reino de España y de su monarquía benefactora encarnada en la figura de Carlos V. Finalmente, durante la Edad Contemporánea, la iconografía de Heracles siguió gozando de cierto éxito, pero nada comparable con los siglos antecedentes.



Puerta del palacio de los condes de Morata, Zaragoza, 1552.

5. Jasón y el Vellocino de Oro

El mito de Jasón se inserta en el contexto de los héroes de Tesalia y repite alguno de los tópicos recurrentes en la vida de estos semidioses, sobre todo, el del viaje de los héroes con el objetivo de superar una serie de obstáculos que les proporcionaran la fama inmortal. Fue hijo de Esón, rey de Yolco, al que destronó su hermano Pelias cuando Jasón aún era un niño. Por este motivo, Jasón se refugió en el monte Pelio, donde fue instruido por el centauro Quirón. Una vez alcanzó la edad adulta, decidió vengar a su padre y recuperar el trono. Mientras acudía a la ciudad de Yolco, por el camino se cruzó con la diosa Hera, disfrazada de anciana, que le solicitó ayuda para vadear un río. Jasón la auxilió, pero perdió la sandalia izquierda al atravesar el riachuelo, contando desde entonces con el decisivo favor de la esposa de Zeus.

Cuando Jasón arribó a Yolco, compareció ante su tío Pelias para reclamar el trono legítimo de la ciudad. En ese instante, Pelias quedó aturdido al recordar una profecía que le prevenía del hombre que se presentara ante él calzando una sola sandalia, pues le ocasionaría su desgracia. Por ello, Pelias, atemorizado, para deshacerse de Jasón, le juró que le cedería su trono si, como prueba de su valentía, lograba apoderarse del mítico Vellocino de oro, que era la piel de un mágico carnero de oro que antaño salvó de la muerte a los hermanos Frixo y Hele. Sin embargo, esta proposición de Pelias era una estratagema para aniquilar a su sobrino ya que dicho Vellocino de oro se localizaba en la Cólquide, una tierra inhóspita y lejana, situada el confín del mundo conocido –más allá del mar Negro– y regida por el rey Eetes.

Con tal propósito, Jasón encargó a su armador Argos, hijo de Frixo, que construyera la nave más veloz del momento y así lo ejecutó gracias a la ayuda de Hera, llamándola Argo. Al mismo tiempo, consiguió reunir para su expedición a los cincuenta héroes más valerosos y audaces del mundo, conocidos como los Argonautas, destacando entre otros Heracles, Orfeo, Teseo, Meleagro, Telamón, Peleo, Tifis, Eufemo, Cálais, Zetes, Polideuces, Periclemeno o Linceo.

Tras consultar al oráculo de Delfos, la Argo partió del puerto de Yolco e inició una azarosa travesía repleta de obstáculos. El primero de ellos surgió cuando Hilas, al desembarcar en la costa de Misia, se separó del grupo para buscar una fuente sagrada, terminando absorbido por la corriente debido a que una ninfa se enamoró de él. Este hecho provocó que Heracles abandonara la expedición en pos de la infructuosa búsqueda de su amado Hilas. Posteriormente, los Argonautas dirigidos por Jasón arribaron a las costas del mar de Mármara donde ayudaron al rey tracio Fineo. Éste sacrificó su vista por la capacidad de vaticinar el futuro. Por este motivo, el dios Helio, enojado porque prefiriera el don de la premonición a la contemplación de su luz, le envió a las Harpías –Aelo, Celeno y Ocípete–, hijas del dios Taumante y la oceánide Electra, cuyos cuerpos eran híbridos de mujer y ave rapaz. Éstas le quitaban la comida a Fineo

y ensuciaban su palacio. Por ello, cuando Jasón le pidió ayuda para conocer la forma de cruzar el temido Bósforo, Fineo accedió a darles la información a cambio de que le librasen de las terribles Harpías. De ese modo, Zetes y Cálais –los Boréadas–, que también contaban con alas por ser hijos del viento Bóreas, persiguieron a las Harpías hasta las islas Estrofiades donde les hicieron jurar que no molestarían más a Fineo a cambio de conservar sus vidas. En compensación, Fineo indicó a Jasón la forma de cruzar el estrecho del Bósforo con éxito, sin ser destrozados por las dos enormes rocas llamadas Simplégades, que colisionaban entre sí despedazando las embarcaciones. Según el rey tracio, para cruzar el estrecho, debían soltar una paloma justo antes de atravesar las Simplégades y cuando éstas chocasen entre sí al pasar el ave, entonces debían pasar con toda celeridad aprovechando que las rocas se separaban, y así sucedió.

Una vez llegaron a la Cólquide y se presentaron ante el rey Eetes, quien accedió a entregarle el Vellocino de oro a Jasón si lograba superar el reto de dos empresas prácticamente irrealizables. Por un lado, debía de domar y uncir a dos toros salvajes que exhalaban fuego y tenían pezuñas de bronce. Y, por otro, sembrar unos dientes del dragón de Cadmo que custodiaba la piel de oro, de los que nacerían unos belicosos guerreros, a quienes tendría que aniquilar. Gran parte del éxito en estos trabajos se debió a la ayuda de Medea, hija del rey Eetes, que se enamoró de Jasón y prometió ayudarle a cambio de que la llevara consigo a su vuelta a Yolco. Así pues, Medea le entregó un ungüento mágico que le hacía invulnerable al fuego de los toros y predijo que cuando nacieran los guerreros de los dientes del dragón, les debía lanzar piedras y ellos se destruirían entre sí acusándose unos a otros. Sin embargo, superadas estas peligrosas empresas, el rey Eetes se negó a cumplir con su promesa. Así que, durante la noche, Medea guio a Jasón hasta el bosque donde el dragón custodiaba el Vellocino de oro y gracias a sus conjuros adormeció al dragón, permitiendo al héroe apoderarse del toisón que estaba colgado en la rama de un árbol.

De vuelta a Yolco, tras superar una tumultuosa travesía, Jasón se presentó ante su tío Pelias con el Vellocino de oro, pero éste se negó a ceder su trono. Por este motivo, Medea engañó con sus hechizos a las hijas de Pelias –las Peliades–, que destrozaron, sin saber lo que hacían, a su propio padre. Después de este cruento asesinato, Jasón renunció al trono y se lo cedió a su primo Acasto, marchando a Corinto donde vivió feliz durante diez años junto a Medea y sus dos hijos. Sin embargo, Jasón se enamoró de la hija del rey Creonte, Glauce, y repudió a Medea que fingió aceptar la decisión de su marido. Pero, durante los desposorios de Jasón y Glauce, Medea obsequió a la novia con un peplo impregnado en veneno que abrasó a Glauce al probárselo, al igual que a su padre Creonte al intentar ayudarla. Acto seguido, Medea para consumar su venganza, asesinó a los dos hijos que tenía en común con Jasón y huyó en un carro de caballos alados, regalo de Helio, a Atenas donde se casó con el rey Egeo. Por su parte, el final de Jasón es confuso, según una versión, al enterar-

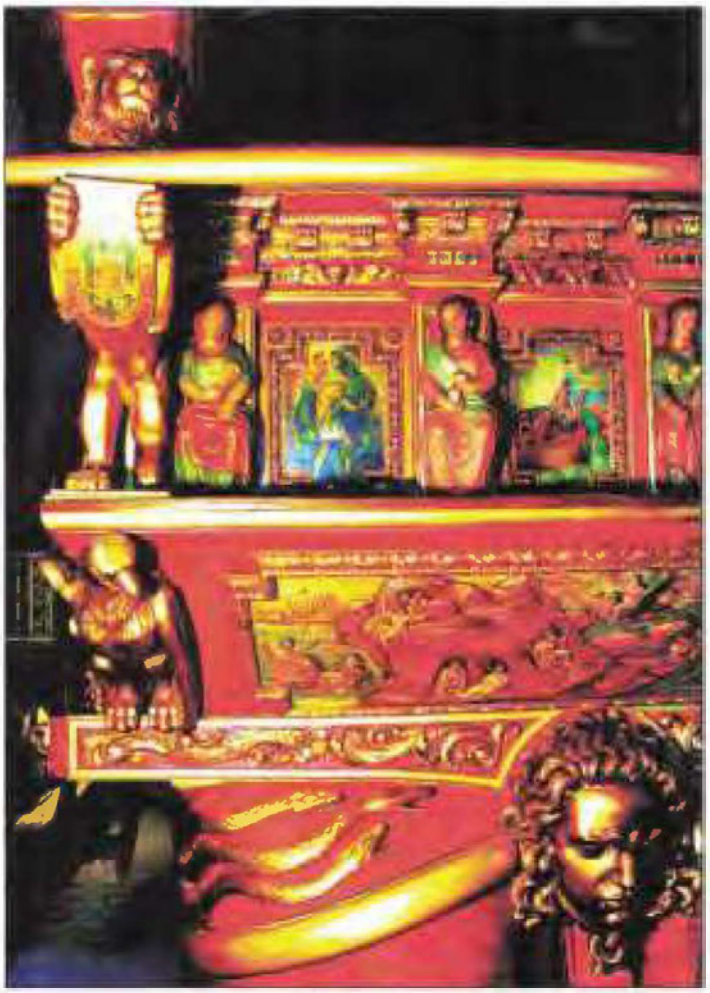
se del infanticidio, se suicidó. Mientras que otros textos narran que no tuvo un final glorioso, ya que su muerte aconteció muchos años después, aplastado por el mástil podrido de la nave Argo.

En lo referente a la iconografía del mito de Jasón y los Argonautas contamos con las primeras referencias de la representación de la nave Argo y los Argonautas en torno al 560 a.C. en una metopa del Tesoro de los Sicionios en Delfos. Asimismo, a lo largo del periodo arcaico y clásico, gozaron de cierto éxito iconográfico algunos episodios específicos de la expedición dirigida por Jasón, en concreto, destacó la escena de Zetes y Calais –los Boréadas– persiguiendo a las Harpías en presencia del famélico rey Fineo. Otro tema reseñable fue el concerniente a la obtención del Vellocino de oro, sobre este episodio resulta interesante constatar que contamos con fuentes iconográficas que contradicen las versiones literarias y es probable que se fundamenten en textos del período arcaico, donde se dotaba a Jasón de mayor protagonismo con respecto a Medea. Así, fue usual el tema del héroe obteniendo la piel de oro y derrotando al dragón sin la ayuda de la hechicera Medea. Un claro ejemplo de este motivo iconográfico es la copa ática de figuras rojas del 470 a.C., que representa al dragón expulsando a Jasón de sus fauces en presencia de Atenea que porta una lechuza, mientras que el Vellocino de oro cuelga en el árbol de detrás. Por último, también cabe destacar que en el sur de Italia se han localizado múltiples vasos de figuras rojas datados alrededor del año 400 a.C. que trataron el tema de la muerte de los hijos de Medea y Jasón, disponiendo a la hechicera en un carro que sobrevuela el altar donde yacen los cuerpos inertes

Atribuida a Duris, *Jasón vomitado por el dragón de la Cólquide*, Museos Vaticanos, Roma, 470 a.C.

de sus hijos. Este tema también fue muy recurrente en los sarcófagos romanos y en la miniatura medieval.

Durante la Edad Moderna, el mito de Jasón adquirió gran protagonismo iconográfico tras la fundación de la Orden del Toisón de Oro en 1429 por parte del duque de Borgoña, Felipe el Bueno, teniendo especial importancia dentro del repertorio de imágenes alegóricas de los Habsburgo en España en el siglo XVI. Al respecto, resulta especialmente interesante la Galera Real de don Juan de Austria construida en 1568 y que intervino en la batalla de Lepanto en 1571, cuyo programa iconográfico fue ideado por el humanista Juan de Mal Lara y llevado a la práctica por el escultor Juan Bautista Vázquez y el arquitecto Benvenuto Tortello. La galera se decoró haciendo referencia a la expedición de los Argonautas, lo cual permitió efectuar un paralelismo con la empresa de don Juan de Austria, presentándolo como un nuevo Jasón que iba hacia Oriente acompañado de su ejército para enfrentarse a los turcos (Mínguez Cornelles, 2011, pp. 21-23).



Galera Real, detalle de la parte trasera de la popa, Museu Marítim, Barcelona, 1568.

Posteriormente, en la Edad Contemporánea, los artistas centraron su atención en la captación psicológica tanto de Jasón como de Medea. Buenos ejemplos de ello fueron la escultura de Jasón portando el vellocino de Thorvaldsen en 1803 y el lienzo realizado por Gustav Moreau en 1865, que retrata a Jasón y Medea con la cabeza del carnero de oro al fondo bajo una estética simbolista.

Thorvaldsen, *Jasón*, Thorvaldsens Museum, Copenhagen, 1803.

Gustav Moreau, *Jasón y Medea*, Museo de Orsay, París, 1865.

6. Perseo y la Medusa

El mito de Perseo, uno de los héroes más carismáticos de la Antigüedad Clásica, se inserta en el contexto geográfico de la Argólide. Sus inicios estuvieron vinculados directamente con el fatal hado de su abuelo, el rey Acrisio,

al que un oráculo le predijo que su nieto lo asesinaría. Por este motivo, confinó a su hija Dánae en una cámara subterránea de bronce con el objetivo de que no pudiera engendrar un hijo. Sin embargo, Zeus se enamoró de la joven y se las ingenió para llegar hasta ella en forma de lluvia de oro, gracias a lo cual se filtró por las rendijas del techo de la estancia y consumó la unión con Dánae. Tras el descubrimiento del nacimiento de Perseo, Acrisio arrojó al mar a su hija y a su nieto, encerrados en un cofre, que quedó a la deriva de las olas y las tempestades. Milagrosamente encallaron en la isla de Sérifos, donde fueron rescatados por un pescador, Dictis, que los llevó ante el rey Polidectes, en cuya corte fueron acogidos.

Con el transcurrir del tiempo, el rey Polidectes se enamoró de Dánae, pero Perseo suponía un estorbo para sus pretensiones. Con ocasión de un banquete que ofreció Polidectes a los integrantes de su corte, interpeló a sus comensales sobre cuál sería el mejor obsequio que podrían regalarle, todos respondieron que un caballo, a excepción de Perseo que se jactó de poder llevarle la cabeza de Medusa, una de las Gorgonas y la única mortal de las tres hermanas. Así pues, el monarca tomó la palabra a Perseo, que inició su periplo en busca de Medusa bajo la protección de Hermes y Atenea, acudiendo primero a las Grayas, unas viejas que tenían entre las tres un solo diente y un solo ojo que se iban intercambiando. Perseo se los quitó y se negó dárselos hasta que le indicaran cómo encontrar a las ninfas que custodiaban el casco de la invisibilidad de Hades, las sandalias aladas y el zurrón –*kibisis*– para guardar la cabeza de Medusa. Además, para completar el armamento del héroe, Hermes le entregó una hoz –*harpe*– y Atenea un escudo muy pulido que le serviría de espejo para no mirar de frente a Medusa, evitando ser petrificado por ésta. De este modo, Perseo voló hasta la guarida de las Gorgonas, logrando cortar la cabeza de Medusa mientras ésta dormía, naciendo de su cabeza el caballo alado Pegaso y el gigante Crisaor. Tras esta acción, el héroe fue perseguido por las otras dos Gorgonas –Esteno y Euríale–, escapando de ellas gracias a la invisibilidad que le proporcionó el casco de Hades.

En el camino de vuelta a la isla Sérifos, se encontró con el titán Atlas, al que solicitó hospitalidad, presentándose como hijo del dios supremo. Sin embargo, éste le negó el alojamiento, pues un oráculo le advirtió que un hijo de Zeus le despojaría de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, sus hijas. En venganza por tal ofensa, Perseo petrificó a Atlas mostrándole la cabeza de Medusa. A continuación, siguiendo su ruta por el país de los etíopes, se topó con Andrómeda encadenada a una roca y quedó prendado de la joven. Ésta era hija del rey Cefeo, cuyo territorio estaba siendo asolado por un monstruo marino enviando por Posidón. El dios castigaba de este modo la osadía de su esposa, Casiopea, que se vanaglorió de ser más bella que las Nereidas. Cefeo, desesperado por esta maldición, consultó un oráculo y la profecía de éste fue horrible, el único modo de librar a su pueblo era ofreciendo a su hija en sacrificio al monstruo. Enterado de ello, Perseo lo remedió, petrificando al monstruo y liberando a Andrómeda, con la que se casó.

Una vez en Sérifos, Perseo encontró a Dánae refugiada en un templo sagrado para evitar el acoso del rey Polidectes. Por este motivo, el héroe petrificó al acosador de su madre gracias a la cabeza de Medusa, dejando el trono de la isla a Dictis. Finalmente, inició el retorno a Argos junto a Andrómeda y Dánae, pero antes de llegar a su ciudad, se inscribió en unos juegos funerarios celebrados en Larisa donde mató involuntariamente a su abuelo Acrisio sin llegar a conocerlo, cumpliendo así con la premonición del oráculo. Por este motivo, Perseo tributó unos juegos fúnebres en honor a su abuelo y rechazó el trono legítimo de Argos, intercambiando el reino con su primo Megapentes, rey de Tirinto.

Las representaciones en torno a las aventuras de Perseo han sido muy prolijas desde la Antigüedad. Sin duda, uno de los episodios más estables, iconográficamente hablando, y que suscitó mayor interés entre los artistas de época clásica griega fue su prodigiosa concepción, representando a Dánae recostada en un sillón mientras recibe a Zeus en forma de lluvia de oro en el interior de la cámara acorazada. Así lo evidencian múltiples vasos áticos de figuras rojas, joyas y monedas de los siglos V y IV a.C. También relativo a su infancia contamos con ejemplos de vasos áticos del siglo V a.C. con la escena de Dánae y Perseo en el cofre fabricado por Acrisio en el instante anterior a ser arrojados al mar. No obstante, la iconografía más difundida de Perseo en la tradición visual griega fue la que aparece junto a Medusa. Ésta era hija de las divinidades marinas Forcis y Ceto, y su apariencia espeluznante se debió a una maldición de Atenea con la que intentó rivalizar en belleza, ante tal osadía, la diosa castigó a la Gorgona convirtiendo sus cabellos en serpientes. En torno al siglo VII a.C. ya se habían generalizado una serie de convencionalismos para este monstruo, ya fuera representado de cuerpo entero o solo su cabeza –*Gorgóneion*–: cara redondeada con grandes ojos saltones, una gran boca esbozando una sonrisa con colmillos de jabalí y la lengua fuera, cabellos en tirabuzones con formas de serpientes y, en ocasiones, lleva barba, mientras que su cuerpo era un híbrido de centauro con patas de león, cola de dragón y alas de ave. A medida que avanzó la cronología, fue perdiendo este aspecto terrorífico, y a partir del siglo IV a.C. su fisionomía fue la de una joven de gran belleza, conservando tan sólo las alas como símbolo sobrehumano. En cuanto a la representación conjunta de Perseo y Medusa, el ejemplo más antiguo que ha llegado hasta nosotros es de mediados del siglo VII a.C., se trata de un ánfora de relieve protoática del Louvre, que presenta al héroe con sombrero, botas y el zurrón al hombro degollando a la Gorgona que tiene cuerpo de centauro. Además, durante el periodo clásico también tuvo cierto alcance el episodio de Perseo liberando a Andrómeda de las fauces del monstruo marino –*ketos*–, no en vano, los dramaturgos Sófocles y Eurípides trataron este mito en sus obras. En la gran mayoría de estas representaciones, Perseo se enfrenta al monstruo tirándole piedras o atacándole con su hoz, mientras que Andrómeda, con vestimenta oriental, está sujetada a unas estacas.

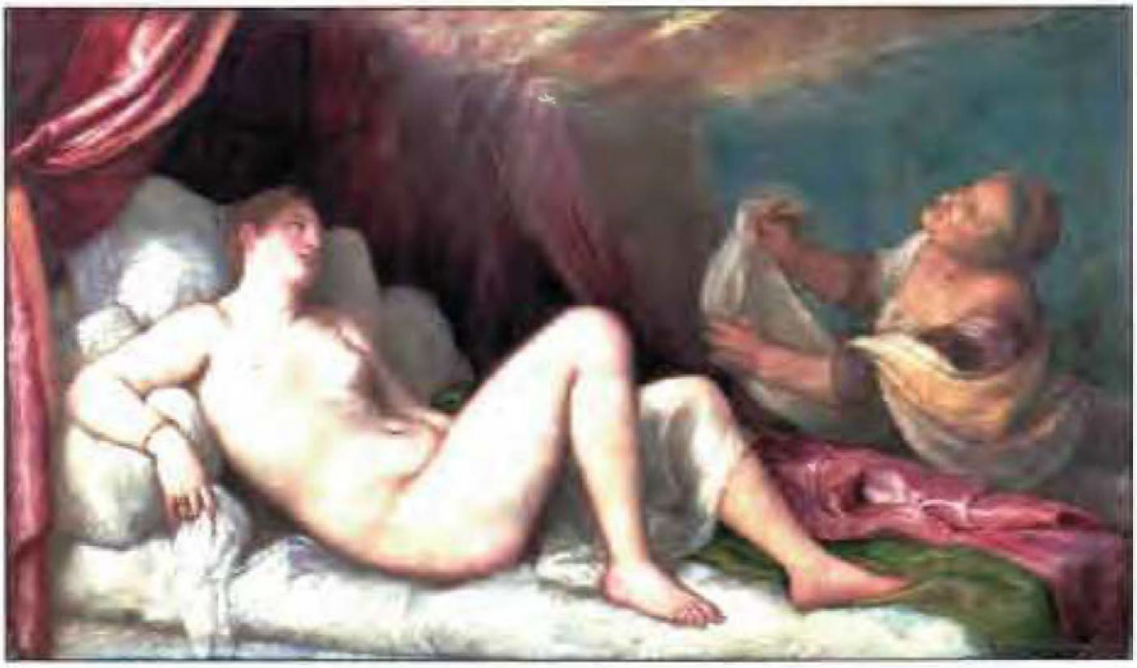
Perseo degollando a Medusa, Museo del Louvre, París, 660 a.C.

Metopa del templo C de Selinonte, *Perseo degollando a Medusa*, Museo Arqueológico, Palermo, VI a.C.

Durante la Edad Media, el mito de Perseo pervivió gracias a su difusión en la obra de Ovidio moralizada bajo la influencia del cristianismo y, sobre todo, porque constituyó el precedente directo de la iconografía de San Jorge y el dragón, donde la presencia de Andrómeda es sustituida en el caso del santo por la princesa Sabra. Pero fue en el siglo XVI cuando su mito volvió a resurgir en el imaginario visual occidental, siendo un tema muy utilizado por los gobernantes ya que suponía la personificación del soberano que salva a su estado frente al enemigo. Ejemplo de ello fueron obras tan singulares como *Perseo con la cabeza de Medusa* de Benvenuto Cellini (1554) expuesto en la florentina plaza de la Signoria o la coetánea *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, *poesía* visual de Tiziano (1553-1554) pintada para el Alcázar de Felipe II que en la actualidad se conserva en la londinense Colección Wellington. En España, contamos con un ciclo específico de la fábula de Perseo localizado en la torre suroeste del palacio de El Pardo (1563-1568), obra del pintor renacentista Gaspar Becerra, que representó nueve escenas en el techo de la estancia: *La Apoteosis de Perseo* en el espacio central y a su alrededor *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, *El nacimiento de Perseo*, *El embarque de Dánae y su hijo por mandato de Acrisio*, *Perseo despidiéndose de su madre y Polidectes*, *Perseo recibiendo los regalos de Hermes y Atenea*, *Perseo y las Grayas*, *Perseo cortando la cabeza de*

Benvenuto Cellini, *Perseo con la cabeza de Medusa*, Florencia, 1554.

Medusa y *Perseo volando con la cabeza de Medusa de cuya sangre nace Pegaso*. El resto de la historia del héroe se completaba en los frescos de los muros laterales, perdidos en la actualidad, y entre los que, según las fuentes literarias, sobresalía *La liberación de Andrómeda* (López Torrijos, 1991, pp. 263-271).



Tiziano, *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, Apsley House, Londres, 1553-54.

Gaspar Becerra, *Detalle del ciclo de Perseo en el palacio de El Pardo*, Madrid, 1563-68.

7. Edipo y la Esfinge

Los contratiempos vitales del héroe tebano Edipo comenzaron incluso antes de su nacimiento. Su padre, Layo, en su juventud estuvo exiliado en la corte del rey Pélope, donde se enamoró del hijo de su anfitrión, Crisipo, y en un arrebato de pasión lo secuestró y lo violó, provocando la desgracia del joven que avergonzado se suicidó. Por este motivo, Pélope echó una maldición a Layo y a su linaje, y los dioses atendieron sus súplicas, condenando al tebano a tener un destino cruel. Así pues, cuando Layo desposó a Yocasta, el oráculo de Delfos vaticinó que en el futuro su esposa concebiría un hijo que le asesinaría con suma crueldad y luego este vástago yacería incestuosamente con su propia madre. Pese a esta fatídica premonición, Layo y Yocasta engendraron un hijo, pero cuando éste nació, Layo ordenó que fuera abandonado en el monte Citerón con los tobillos perforados y atados entre sí con un cordón para que no pudiera moverse y muriera devorado por las fieras. Este hecho que desde una perspectiva contemporánea es una aberración, en el mundo griego no constituyó un delito ya que los padres contaban con siete días para reconocer a sus retoños y, por tanto, el verdadero pecado cometido por Layo no fue el abandonar a su hijo a su suerte, sino el de engendrarlo contra la voluntad de los dioses (Bettini; Guidorizzi, 2008, p. 37).

No obstante, un pástor, Euforbo, lo halló con vida y se lo entregó a Pólibo y Mérope, reyes de Corinto, que no podían tener hijos. Éstos le pusieron de nombre Edipo *–pies hinchados–* y lo criaron como si se tratase de su hijo natural, manteniendo en secreto lo referente a su origen. Años después, ya adulto, Edipo consultó el oráculo de Delfos y la profecía no pudo ser más funesta, ya que según el oráculo mataría a su padre y desposaría a su madre. Conmocionado por esta premonición, resolvió no volver por Corinto y huir lejos de allí con el fin de no lastimar a sus padres adoptivos, a los que él tenía por auténticos. En su éxodo, en un cruce de caminos en las cercanías de Tebas, se produjo una disputa con un viajero y su séquito por ver quién tenía la preferencia de paso en aquella encrucijada y, en la trifulca, Edipo mató fortuitamente a Layo, sin saber que se trataba de su padre natural.

Cuando la noticia de la muerte del rey Layo llegó a Tebas, se decidió entregar la regencia de la ciudad a Creonte, hermano de la reina Yocasta. Éste ofreció la mano de su hermana y el trono de Tebas a aquél que aniquilase a la Esfinge. Este monstruo era un ser híbrido con cabeza de mujer, cuerpo de león y alas de ave, que fue enviado a Tebas por los dioses como castigo a Layo por el rapto de Crisipo durante su juventud. La Esfinge se interponía en el camino de los viandantes en las cercanías del monte Ficio y les proponía un acertijo, devorando a todo aquel que no lo acertase. La pregunta que formulaba a los tebanos era cuál es el animal que, provisto de voz, camina sobre cuatro patas, dos y tres. Al encontrarse con Edipo, éste resolvió el enigma respondiéndole que dicho animal era el ser humano, que de niño gatea, de adulto camina sobre los

dos pies y de anciano utiliza un bastón para moverse. Tras esto, la Esfinge se suicidó tirándose por un precipicio, mientras que Edipo fue proclamado rey de Tebas y se casó con Yocasta, sin conocer que era su auténtica madre, procreando a cuatro hijos –Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene–.

Ingres, *Edipo y el enigma de la Esfinge*, Museo del Louvre, París, 1808.

Sin embargo, poco tiempo después Tebas fue asolada por la peste. Por ello, Edipo consultó el oráculo con el objetivo de erradicar la epidemia, y el profeta le indicó que la enfermedad cesaría cuando desterraran de la ciudad al asesino de Layo. Así que Edipo indagó sobre el crimen, obteniendo la aciaga respuesta por parte del adivino Tiresias, que le explicó la verdad sobre su dramático pasado. Edipo al descubrir que había asesinado involuntariamente a su padre, dejó el trono de Tebas, se arrancó los ojos con una fíbula cegando su vista y partió al destierro, mientras que Yocasta se suicidó. El final del héroe transcurrió junto a su hija Antígona en Colono, donde fueron acogidos por el rey Teseo.

En la Antigüedad griega comenzamos a tener testimonios visuales sobre el mito de Edipo en torno a mediados del siglo VI a.C., fundamentalmente su encuentro con la Esfinge, cuya iconografía fue una invención de la cultura egipcia que se introdujo en el mundo griego durante el periodo arcaico, con la principal variante de que la masculinidad del monstruo egipcio fue cambiando hacia unos rasgos plenamente femeninos en la iconografía griega. Destaca en ese sentido la copa ática de figuras rojas de los Museos Vaticanos datada en el 470 a.C. y procedente de Vulci, donde aparece Edipo con sombrero y capa de viajero, acomodado sobre una roca y reflexionando sobre el acertijo de la Esfinge, que está sentada sobre una columna jónica. Asimismo, se han localizado algunas ánforas de figuras rojas de mediados del siglo V a.C., con un tema mucho menos frecuente, que aludió a la infancia de Edipo, donde se representó a éste en brazos del pastor Euforbo y en presencia de su padre adoptivo, Pólibo.

Pintor de Edipo, *Edipo y la Esfinge*, Museos Vaticanos, Roma, 470 a.C.

Durante la Contemporaneidad, el motivo iconográfico de Edipo y la Esfinge volvió a tener gran relevancia, sobre todo, entre los pintores simbolistas de la segunda mitad del siglo XIX, que vincularon la Esfinge por su fisonomía femenina con un tema que estuvo en boga en la Europa del momento, se trataba del concepto de la *femme fatale*, la mujer como perdición y destrucción

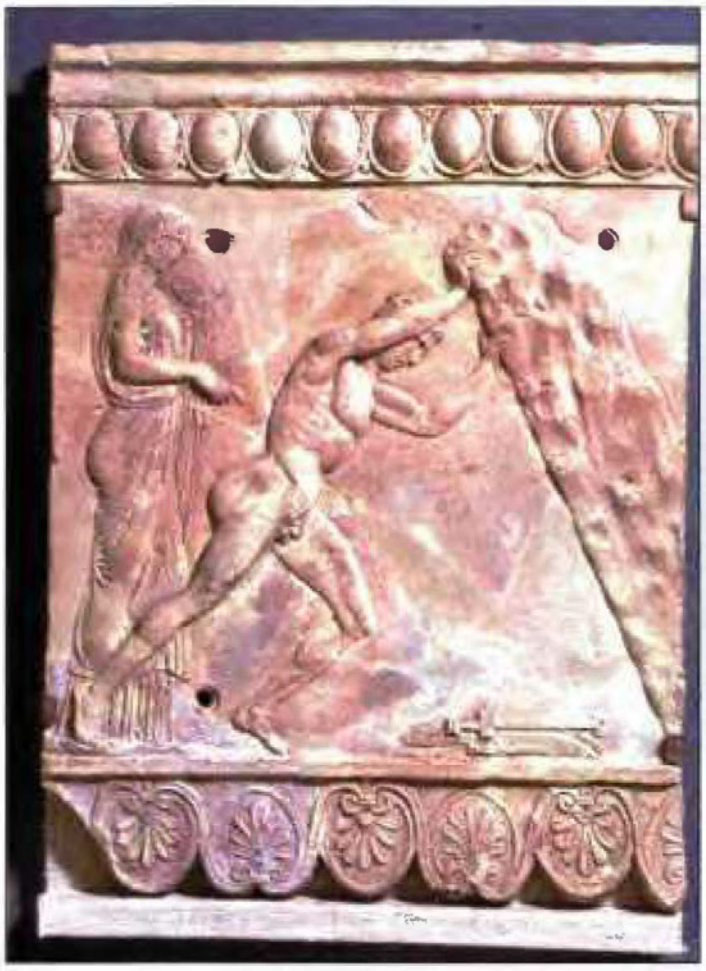
para el varón (Bettini; Guidorizzi, 2008, pp. 224-225). En ese sentido, destacaron las versiones de Odilon Redon (1894) y, especialmente, la de Gustav Moreau pintada para el Salón de 1864, donde la Esfinge esta encaramada a Edipo, escrutándolo enigmáticamente con la mirada, escena de gran carga sexual que se completa en la zona inferior del lienzo con los restos de aquellos que no superaron el acertijo.

Gustav Moreau, *Edipo y la Esfinge*, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, 1864.

8. Teseo y el Minotauro

Teseo fue el héroe ateniense por excelencia, recibiendo culto fundamentalmente en la región del Ática, mientras que su admirado Heracles fue un héroe panhelénico. El nacimiento de Teseo estuvo vinculado a una doble pater-

nidad. Su padre fue Egeo, rey de Atenas, que no lograba tener descendencia por lo que viajó para consultar el oráculo y, de vuelta a su ciudad, pasó por Trecén, hospedándose en el palacio del rey Piteo. Egeo contó la enigmática premonición al rey Piteo, y éste la interpretó de tal modo que embriagó a Egeo para que se uniera a su hija Etra. Pero, esa misma noche, tuvo lugar la intervención divina en la concepción de Teseo ya que Posidón también yació con Etra. Así, antes de marchar hacia Atenas, Egeo dejó su espada y sus sandalias escondidas debajo de una gran roca, comentándole a Etra que si concebía un varón lo educase sin aclararle sus orígenes, y que cuando tuviese la fuerza suficiente para levantar la gran roca, cogiese sus armas y marchase a Atenas para reclamar su herencia, aunque desconociese quién era su auténtico padre.



Estela de terracota con Teseo levantando la roca y descubriendo la espada de su padre, Egeo, British Museum, Londres, I d.C.

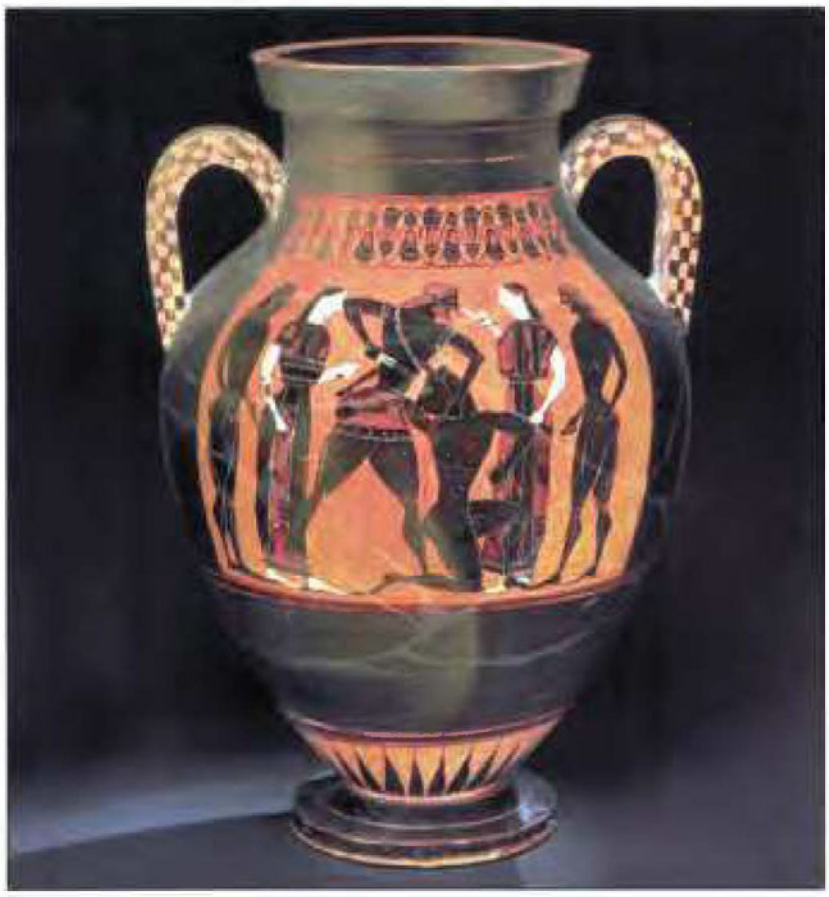
En efecto, cuando Teseo alcanzó la edad adulta, su madre le indicó el lugar donde se localizaba la roca bajo la cual estaban la espada y las sandalias de Egeo. Teseo levantó la citada roca y recogió las pertenencias que le legó su

padre. En ese instante, inició su marcha a Atenas que constituyó para el joven héroe un viaje iniciático plagado de multitud de retos que superar, derrotando a monstruos y malhechores. Entre las hazañas que superó en este itinerario a Atenas, destacó en primer lugar su enfrentamiento con Perifetes, hijo de Hefesto, que en las cercanías de Epidauro aplastaba a los viajeros con una maza de hierro. Teseo lo mató, y desde ese momento la maza fue uno de sus atributos. En Corinto se topó con Sinis, que ataba a los viajeros a dos pinos que doblaba hasta el suelo para luego cortar las ataduras y descuartizar a sus víctimas. Teseo utilizó este mismo recurso para acabar con él. A continuación, en Cromión derrotó a una cerda salvaje, hija de Tifón y Equidna, que devastaba la región. Siguiendo su itinerario, en Megara se encontró con Escirón, hijo de Pélope, que controlaba un estrecho sendero cercano a un acantilado, obligando a los que pasaban por allí a lavarles los pies. Mientras lo hacían, Escirón de una patada los arrojaba al mar donde los devoraba una enorme tortuga, y Teseo lo asesinó con su mismo método. Finalmente, en la ciudad de Erineo halló a Procusto, que ofrecía hospitalidad a los viajeros. Pero en su morada sólo tenía dos lechos, uno corto y otro largo, por lo que a los viandantes de pequeña estatura les alargaba sus miembros a martillazos para adaptarlos a la cama larga, mientras que a los de gran altura les cortaba sus extremidades para que coincidieran con la longitud del lecho pequeño. Teseo lo mató siguiendo su mismo procedimiento, siendo considerado por todas estas hazañas uno de los inventores de la lucha.

Una vez llegó a Atenas, Teseo coincidió con su padre sin que éste supiera su identidad. El rey Egeo se había casado con la hechicera Medea, con la que tuvo a Medo. Medea sí lo reconoció e incitó a su esposo para que se deshiciera de él. Por ello, Egeo le encargó la empresa de capturar el toro de Maratón, que se trataba del famoso astado que apresó Heracles en Creta muchos años antes. El héroe aceptó el reto y apresó al bovino, llevándolo ante Egeo y sacrificándolo en honor a Apolo. Frustrada por la valentía del héroe, Medea convenció a su esposo para envenenar a Teseo durante un banquete, pero justo en el momento en que fue a beber el ponzoñoso vino, Egeo reconoció su espada y, por ende, a su hijo. Acto seguido, repudió a Medea y nombró a Teseo como su heredero, quien se encargó de afianzar el poder de su padre matando a los Palántidas, los cincuenta hijos de Palas, hermano de Egeo, sublevados contra su tío. A causa de esto, para expiar este crimen, Teseo tuvo que exiliarse de Atenas durante un año.

De vuelta a su ciudad, Teseo se enroló dentro del tributo de siete parejas de jóvenes atenienses que se entregaban al rey Minos de Creta en compensación por una guerra. Estos jóvenes se destinaban para servir de alimento al Minotauro encerrado en el laberinto diseñado por Dédalo. Esta horrible criatura con cabeza y torso de toro y cuerpo de hombre fue engendrada por la esposa de Minos, Pasífae, tras yacer con el toro de Creta. Antes de partir hacia esta nueva aventura, el rey Egeo le advirtió a su hijo que si regresaba de forma victoriosa debía izar velas blancas. Una vez en Creta, Teseo contó con la

ayuda inesperada de la hija del rey Minos, Ariadna, que se enamoró de él y le prometió ayudarlo con esta empresa si la desposaba y llevaba consigo a Atenas. Así, Ariadna, instruida por Dédalo, indicó que la única forma de encontrar la salida del laberinto era atando un hilo a la puerta de la entrada y llevándolo consigo para luego volver sobre sus pasos siguiendo dicho hilo. Teseo siguió las instrucciones de su prometida y consiguió matar al Minotauro sin mucho esfuerzo.



Ánfora ática de figuras negras con Teseo y el Minotauro, British Museum, Londres, 540 a.C.

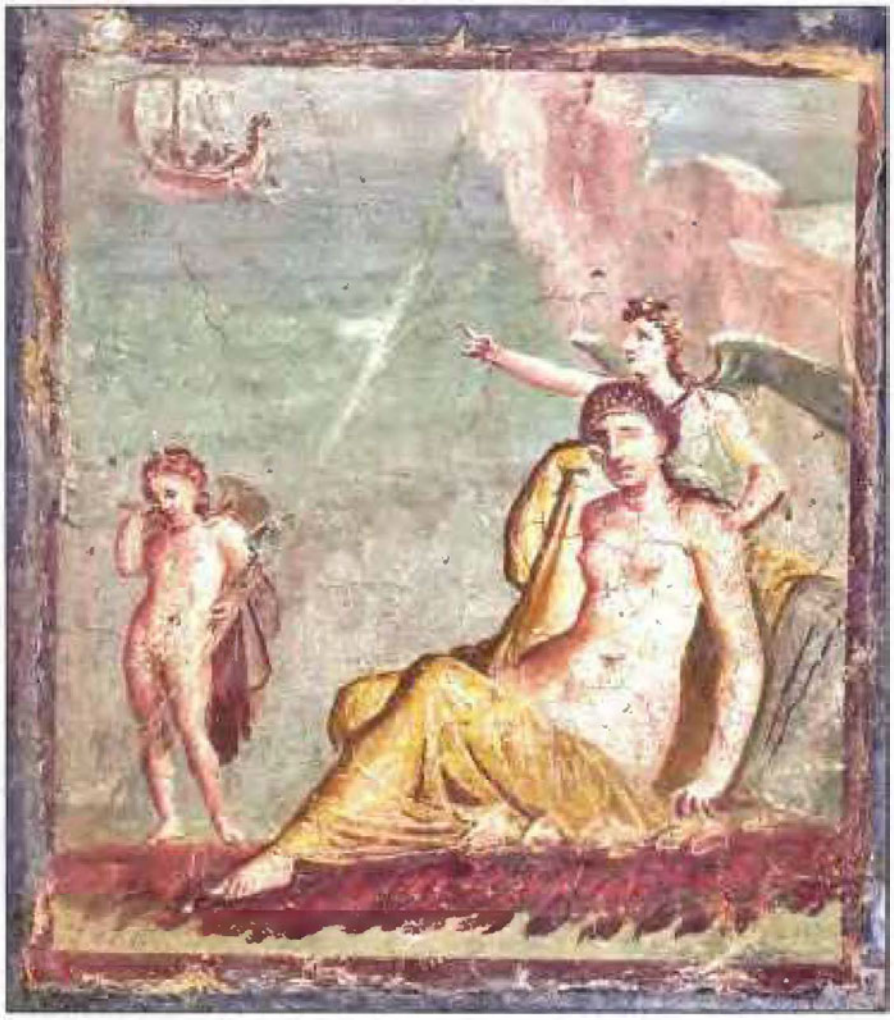
Posteriormente, tras terminar con el terrible tributo al rey Minos, un triunfante Teseo partió hacia Atenas efectuando una parada en la isla de Naxos, donde aprovechó que Ariadna se había quedado dormida para abandonarla. Sin embargo, llegando a su ciudad, olvidó la promesa que le hizo a su padre y no izó las velas blancas de la embarcación. Por este motivo, Egeo se suicidó tras divisar las velas oscuras. Así pues, Teseo asumió el trono de Atenas, instaurando las fiestas Panateneas y sentado las bases del poder ateniense en Grecia, por lo cual fue considerado un héroe nacional. No obstante, Teseo conti-

nuó participando en aventuras de diversa índole, destacando las correrías que desarrolló junto a su amigo Pirítoo. La primera de estas historias tuvo lugar en la celebración de la boda del propio Pirítoo con Hipodamia, a cuyo banquete invitó tanto a Teseo como a sus familiares los Centauros, seres primitivos y salvajes. Éstos se embriagaron con el vino hasta el extremo de intentar raptar a la novia para violarla. Por este motivo, Pirítoo y Teseo tuvieron un cruento enfrentamiento con los Centauros –*la Centauromaquia*–, derrotándolos sin ningún ápice de piedad. Posteriormente, juraron casarse con unas hijas de Zeus. Por ello, raptaron a Helena de Esparta, aún siendo niña, para ser la futura esposa de Teseo, aunque fue rescatada por sus hermanos los Dióscuros –Cástor y Pólux–, que aprovecharon la ausencia del héroe de su ciudad. Mientras que para Pirítoo decidieron raptar a Perséfone, esposa de Hades, que habitaba en el infierno. Así, Teseo y Pirítoo bajaron a los dominios del dios Hades, que los engañó fingiendo una acogida hospitalaria para luego apresarlos. De allí, lo rescató Heracles cuando intentaba capturar a Cerbero. El final de Teseo tuvo lugar en la isla de Esciros, tras exiliarse de Atenas, donde el rey Licomedes, envidioso ante la fama del héroe, lo arrojó al mar desde un acantilado.

En la tradición griega, el mito de Teseo tuvo una amplia difusión iconográfica, sobre todo, en la región del Ática. Uno de los temas más recurrentes de la juventud del héroe fue el descubrimiento de la *gnorismata*, nombre que recibieron la espada y sandalias de Egeo. Esta representación aparece en múltiples vasos áticos de figuras rojas a partir del siglo V a.C. y su alcance llegó incluso al mundo romano como muestra la estela labrada en terracota del British Museum de Londres, donde Teseo en presencia de su madre Etra levanta la roca bajo la cual se localizan las pertenencias de su padre. En lo referente al ciclo de las hazañas de su juventud, generalmente se representaron todas juntas a modo de friso en vasos y copas áticas de figuras rojas de la época clásica e, incluso, se plasmaron para ser confrontadas con los doce trabajos de Heracles en las metopas del Tesoro de los Atenienses en Delfos en torno al 490 a.C.

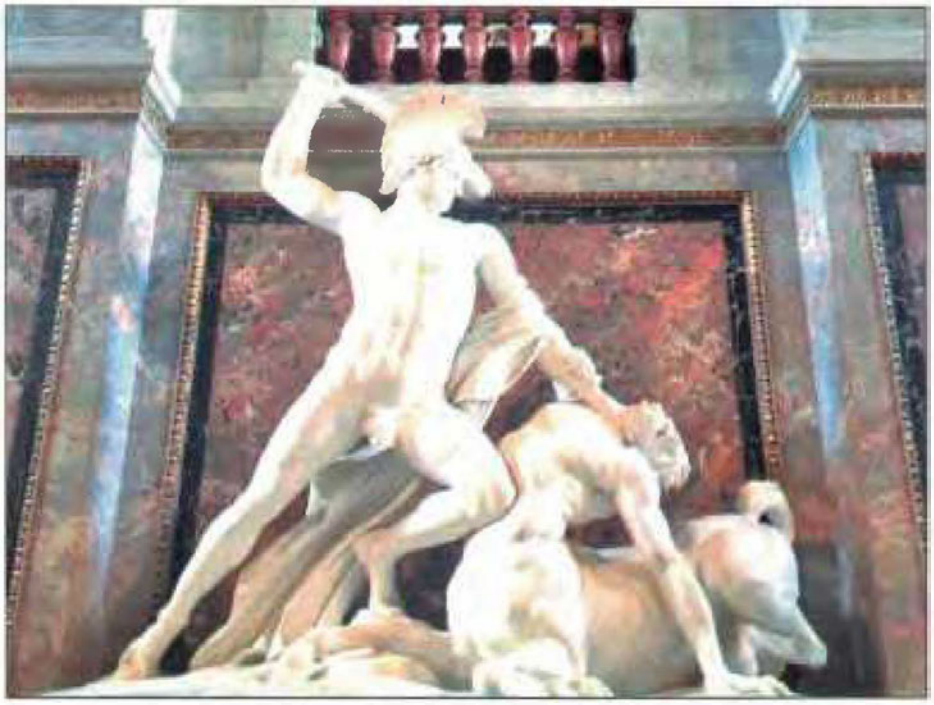
Sin lugar a dudas, la iconografía más representativa del mito de Teseo fue su lucha con el Minotauro en Creta, constituyendo un tema muy difundido en el mundo griego arcaico y clásico desde comienzos del siglo VII a.C. Las primeras representaciones de este asunto mostraron un Minotauro, aún sin su iconografía arquetípica, con cuerpo de toro y cabeza humana con cuernos de toro. No obstante, ya a finales del siglo VII a.C. el monstruo adquirió su aspecto más usual con cuerpo humano y cabeza de toro. Así, se presenta en multitud de vasos áticos de figuras negras, donde clava su espada en el torso o cabeza del Minotauro en presencia de jóvenes ateniense que hace referencia al tributo al rey Minos. Así pues, se trató de un tema muy estable desde el punto de vista iconográfico, tan sólo podemos apreciar alguna variante en el modo en que Teseo mata al Minotauro, sustituyendo la espada por la maza que le arrebató a Perifetes.

En Roma gozó de gran éxito la representación de Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos. Su extraordinaria difusión en la pintura del siglo I a.C. se debió a la influencia de los textos de autores latinos tan destacados como Catulo, representándose a Ariadna llorando en la playa mientras que en el fondo del paisaje marino se representa la embarcación de Teseo.



Ariadna abandonada por Teseo, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, I a.C.

Durante la Edad Moderna y Contemporánea, no fueron muchos los artistas que trataron la historia de Teseo, aunque las obras que han llegado hasta nosotros muestran que efectuaron variantes más complejas de las iconografías prototípicas de su mito. En ese sentido, destacaron las obras de Antonio Cánova, tanto su Teseo y el Minotauro que aparece a sus pies ya derrotado, como su Teseo contra el Centauro que está a punto de ser abatido por la maza del héroe.



Antonio Cánova, *Teseo y el centauro*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1819.

9. Ulises y el regreso a Ítaca

Si existió un viaje de retorno por antonomasia de un héroe a su patria, ese fue el de Ulises. Primeramente, la historia de este héroe se trató como un apéndice temático más de la Guerra de Troya y sus consecuencias, para luego consolidarse como un ciclo literario e iconográfico con una entidad propia. Ulises fue un héroe prolífico, hijo de Laertes y Anticlea, reyes de Ítaca, y educado por el centauro Quirón.

Como hemos dicho, la historia de Ulises estuvo ligada por completo a la Guerra de Troya. Así, al poco de casarse con Penélope, Paris raptó a Helena, y desde ese momento tuvo que enrolarse en la expedición de los griegos a Troya pese a sus reticencias iniciales. De hecho, como consecuencia de que un oráculo le predijo que en el caso de acudir a la guerra no regresaría a Ítaca hasta veinte años después, solo y pobre, Ulises fingió estar desequilibrado arando incesantemente un campo que sembraba con sal. Pero, fue descubierto por Palamedes, que puso delante del arado a Telémaco, hijo del héroe. Al percatarse de ello, Ulises paró, quedando al descubierto la mentira. Una vez reclutado para la guerra, Ulises tuvo una influencia directa en la misma, incluso desde los preliminares de la contienda, interviniendo de forma decisiva en el reclutamiento del principal héroe griego, Aquiles, al que descubrió en la isla de Esciros, entre las hijas de Licomedes, disfrazado como una de ellas.

Ya en la guerra de Troya, Ulises tuvo un papel muy activo a favor de los griegos, sobre todo, gracias a sus dotes de persuasión y su ingenio. En ese sentido, destacó su participación en la embajada a Aquiles para rogarle que volviera a la contienda, devolviéndole a Briseida, esclava que le había arrebatado Agamenón. Pero si destacó por una acción decisiva de la guerra, esa fue el diseño y fabricación del Caballo de Troya. Los griegos lograron superar las inexpugnables murallas troyanas gracias a la estratagema urdida por Ulises. Así, fingieron abandonar la guerra y partir de vuelta a Grecia en sus embarcaciones, dejando ante la puerta de la ciudad de Troya un enorme caballo de madera. Los troyanos, tras un largo debate, decidieron aceptar el obsequio e introducirlo dentro de los muros de la ciudad, lo cual supuso el principio del fin de la resistencia de éstos. De ese modo, en el interior hueco del caballo de madera iban destacados guerreros griegos comandados por Ulises, que abrieron las puertas de la ciudad para que penetrara el ejército griego e iniciaron el saqueo de Troya.

Acabada la guerra, Ulises junto a sus leales guerreros iniciaron el largo y penoso regreso a Ítaca, durante el cual se vieron envueltos en múltiples peripecias. Tras zarpar de Troya y pasar por el país de los Cicones y el de los Lotófagos, llegaron a la isla de los Cíclopes, gigantes incivilizados de un solo ojo en medio de la frente. Allí, se adentró en la cueva del cíclope Polifemo junto a doce de sus compañeros. Pero Polifemo cerró la gruta donde guardaba a sus rebaños con una gran roca y al percatarse de los intrusos devoró a seis de ellos de una tacada. No obstante, Ulises se las ingenió para engañar al cíclope, al que ofreció vino, logrando así embriagarlo y sumirlo en un profundo sueño. Acto seguido, clavaron una enorme estaca de olivo en el ojo de Polifemo, que al quedar cegado no pudo ver como Ulises, atado a la parte inferior de un enorme cordero, y sus guerreros, asidos con cuerdas bajo algunas de las ovejas del rebaño, escapaban de la cueva. Por este motivo, el dios Posidón, padre de Polifemo, a partir de ese momento intentó perjudicar el regreso del héroe a su patria. Posteriormente, desembarcaron en la isla de Eea, habitada por la maga Circe. Ulises envío a algunos de sus guerreros para que reconocieran el terreno y Circe los acogió con gran hospitalidad, ofreciéndoles suculentos manjares, para luego convertirlos en cerdos. Ulises, enterado de ello y con un antídoto que le ofreció el dios Hermes, fue al encuentro de la maga, amenazándola con su espada para que restituyera la forma humana de sus compañeros. Circe aceptó la propuesta del héroe y yació con él, quien junto a sus hombres habitaron la isla durante un año. Finalmente, la última de las más destacadas aventuras de Ulises en el retorno a su patria sucedió al llegar a la isla de las Sirenas, unos monstruos con cabeza de mujer y cuerpo de ave rapaz, cuyos cantos hechizaban a los hombres, llevándolos a la autodestrucción. Ulises, siguiendo las instrucciones de la maga Circe, mandó a sus guerreros que se taparan los oídos con cera para no oír la seductora melodía de las Sirenas, mientras que el héroe ordenó que lo ataran al mástil de la nave para escuchar sus cantos sin peligro de agredirse a sí mismo.

Tras ausentarse durante veinte años y consultar a Tiresias en el Hades, Ulises llegó por fin a Ítaca, solo y disfrazado de mendigo, siguiendo las instrucciones de la diosa Atenea. Allí, le seguía esperando Penélope, ejemplo de fiel esposa que durante años estuvo evitando a los múltiples pretendientes aspirantes al codiciado trono de Ítaca, urdiendo la estratagema de retrasar la elección del prometido hasta que terminara de tejer una tela que deshilachaba durante la noche. Primeramente, Ulises reveló su identidad a su hijo Telémaco y con su ayuda idearon un plan para matar a los pretendientes de Penélope. Ésta había anunciado que se casaría con quien venciera en la prueba del arco de su esposo. Ninguno de ellos fue capaz de manejar el citado arco, a excepción del propio héroe que mató a todos los pretendientes y criados deshonestos a flechazos, recuperando así su familia y su trono.

El mito de Ulises tuvo una gran repercusión en el ámbito iconográfico de la Antigüedad en Grecia. Especial relevancia tuvo el pasaje narrado en la *Odisea* sobre el encuentro entre Ulises y el cíclope Polifemo. Ya desde comienzos del siglo VII a.C. contamos con un ejemplo de ánfora protoática de figuras negras del Museo Arqueológico de Eleusis que representa esta escena, donde dos guerreros ayudan a Ulises a cegar a Polifemo que aún sostiene la copa de vino con la que ha sido embriagado. A medida que avanzó la cronología la representación de esta popular escena ganó en complejidad, introduciendo más

Crátera de figuras rojas con Ulises y Polifemo, British Museum, Londres, 410 a.C.

personajes. Ejemplo de ello es la crátera de cáliz lucana de figuras rojas del British Museum, fechada en torno al 410 a.C., que se articula en dos partes, en la primera aparece el cíclope dormido con un gran ojo en el centro de la frente y la copa de vino a su lado, mientras que en un segundo plano se representa a Ulises con gorro *–pilos–* sosteniendo una gruesa estaca gracias a la ayuda de dos de sus guerreros, justo en el momento que antecede al cegamiento del cíclope. Asimismo, los sátiros que aparecen a la derecha de la escena se inspiraron probablemente en la obra satírica de Eurípides, *Los Cíclopes* (Carpenter, 2001, p. 238). En relación con este mismo episodio, también gozó de cierto éxito en los siglos VII, VI y V a.C. la efigie de Ulises asido a la parte inferior de un carnero escapando de la gruta de Polifemo. Esta iconografía tuvo múltiples variantes en la pintura de cerámica griega de figuras negras y rojas e, incluso, se reprodujo en apliques decorativos de bronce, pudiendo aparecer sólo la imagen de Ulises atado al animal o bien efectuando esta misma acción junto a algunos de sus compañeros en presencia de Polifemo, que palpa a los carneros con el objetivo de dar con los intrusos.

Sin duda, otro de los episodios que más fama tuvo a nivel visual en la Antigüedad fue el referido al encuentro de Ulises con las Sirenas. Estas criaturas mitad humanas y mitad aves aparecieron en Grecia procedentes de Oriente durante el período orientalizante (siglo VIII a.C.). Probablemente, este pasaje gozó de tanto éxito porque evidenció el peligro que suponía el mar, encarnado en estos monstruos, para los hombres que, pese a ello, lograron contrarrestarlo mediante la inteligencia y la razón como se narra en la fábula de Ulises.

Stamnos ático de figuras rojas con Ulises y las Sirenas, British Museum, Londres, 450 a.C.

Se trató de un tema que tuvo muchas variantes y cuyo apogeo se focalizó en los siglos VI, V y IV a.C. Generalmente, se representó a Ulises atado al mástil de la nave con sus compañeros de expedición remando, mientras las sirenas, en un número usual de tres, los acechaban desde el cielo con o sin instrumentos musicales. Así, por ejemplo, el stamnos de figuras rojas del British Museum del siglo VI a.C, sigue esta estructura iconográfica, a excepción de una de las sirenas que cae desplomada tras ser derrotada por el hombre. Además, este episodio fue fundamental durante la Edad Media ya que las Sirenas gozaron gran popularidad y fueron perfectamente conocidas en la tradición medieval como lo evidenció en su obra San Isidoro de Sevilla a comienzos del siglo VII. Pero de forma paralela, en esas mismas fechas, comenzó a originarse un cambio fundamental en la iconografía de estas criaturas, que permutaron el cuerpo de ave por la cola de pez por influencia de la tradición nórdica, pasando a simbolizar la lujuria, la tentación y los peligros de la sexualidad.

Durante la Edad Moderna se retomó el ciclo de Ulises, pero con un carácter claramente moralizador ligado a las doctrinas del cristianismo. Buen ejem-

Copia de Rubens, *El gigante Polifemo*,
Museo del Prado, Madrid, siglo XVII.

plo de ello fue la publicación en 1621 del auto sacramental *La navegación de Ulises* de Juan Ruiz de Alceo, donde el héroe homérico prefigura a Cristo, constituyendo un ejemplo para la salvación del hombre. No obstante, los temas iconográficos de este ciclo no van a variar mucho, pero sí fueron matizados. Por ejemplo, en lo concerniente al episodio de Ulises y Polifemo, los artistas comenzaron a dar mayor preeminencia visual a la figura del cíclope. Tal fue el caso del boceto de Rubens de 1636, representando a Polifemo en el acto de lanzar una enorme roca a la embarcación de Ulises que, en la lejanía, se mofa del cíclope, constituyendo un tema que también interesó a autores decimonónicos como William Turner (1829) o Arnold Böcklin (1896). Asimismo, otro de los temas que se retomó fue el referido a Penélope y los pretendientes, como es el caso del fresco titulado *El regreso de Ulises* de Pinturicchio, pintado para el palacio de Pandolfo Petrucci en Siena hacia 1508. Esta obra muestra en primer plano a Telémaco dirigiéndose a Penélope que teje la tela, mientras que los pretendientes entran en la estancia por una puerta. La composición se completa con el paisaje del fondo, donde se muestra dos conocidos episodios de la *Odisea*, el canto de las Sirenas y la llegada a la isla de la maga Circe. Finalmente, en la Edad Contemporánea se redujo mucho el interés por el mito de Ulises, aunque contamos con obras tan relevantes como *Los pretendientes* del simbolista Gustav Moreau (1852), que muestra una bacanal de cuerpos muertos en el suelo de un palacio, o *Ulises y las Sirenas* del prerrafaelista John

Pinturicchio, *Penélope y sus pretendientes*, National Gallery, Londres, 1509.

William Waterhouse (1891), donde las Sirenas se inspiran en la iconografía griega clásica.

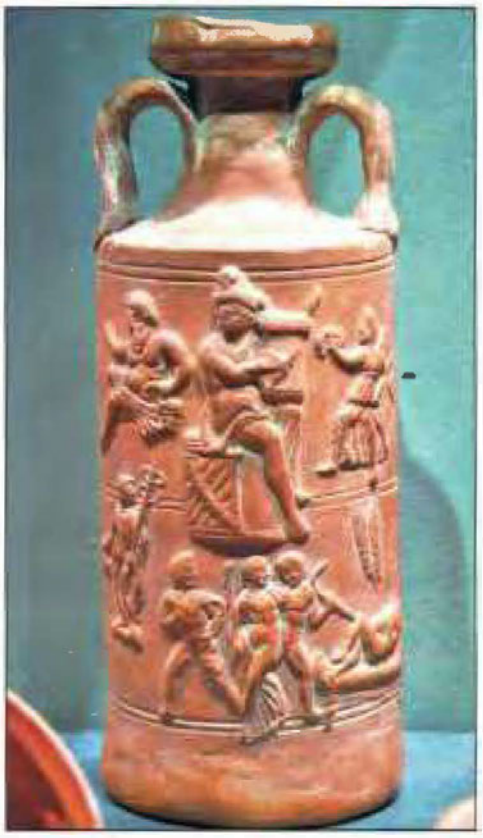
10. Orfeo y Eurídice

Orfeo constituyó un personaje muy alejado del arquetipo de héroe de la épica griega cuya *raison de'être* era la lucha en el campo de batalla. Por el contrario, fue un héroe civilizador que destacó por su capacidad de persuasión gracias a sus dotes para la música y la poesía. Fue hijo del dios-río Eagro y de la musa Calíope, aunque otras versiones afirmaron que su padre fue el dios Apolo. En todo caso, se caracterizó por el uso de la música como un instrumento para conmover y hechizar a los humanos, a los animales y a la naturaleza. No en vano, añadió a la lira de siete cuerdas que le regaló Apolo, dos más, en honor a las nueve Musas e inventó la cítara.

En su faceta de héroe épico se vio envuelto en la expedición de los Argonautas comandados por Jasón, ayudando a superar distintos desafíos para obtener el Vellocino de Oro, por ejemplo, apaciguando las tormentas con su canto, impulsando la embarcación con su música o contrarrestando el canto de las Sirenas. Sin embargo, su popularidad estuvo ligada a la figura de su esposa, Eurídice. El desdichado amor de ambos ha perdurado a lo largo de los siglos como ejemplo del afecto incondicional que, como veremos, trascendió los límites de la muerte. Ya durante la celebración de los desposorios de Orfeo y Eurídice hubo malos augurios debido a que el humo de la antorcha del dios del matrimonio Himeneo se extendió entre los asistentes al enlace, provocando lágrimas en sus ojos. En efecto, al poco tiempo de estar casados, Eurídice murió envenenada por la mordedura de una serpiente al pasear por un campo en compañía de unas Náyades. Orfeo, apesadumbrado por la pérdida de su amada, decidió bajar al Hades para rescatarla. Allí, gracias a la persuasión de su música, logró llegar hasta la pareja infernal, Hades y Perséfone, a los que pidió la devolución de su esposa. Éstos accedieron a su petición con la condición de que no volviera la vista atrás para ver a Eurídice hasta que no llegara al mundo de los vivos. Pero, a punto de salir del infierno, ansioso por ver a su amada o desconfiando de la palabra de Hades, Orfeo volvió la vista atrás y en ese instante Eurídice desapareció entre las sombras del Inframundo, renunciando a las mujeres desde ese instante por fidelidad a su amada.

En la Antigüedad grecolatina, la figura de Orfeo comenzó a representarse en torno al siglo V a.C. en vasos áticos de figuras rojas, donde se presenta tocando la lira o la cítara y rodeado de otros personajes o de fieras que quedan hechizados por su música. Pues bien, este tipo iconográfico perdurará hasta la época romana e, incluso, a partir del siglo IV d.C. prefigurará a Cristo como Buen Pastor. Asimismo, en estas mismas fechas, también gozó de populari-

dad en el ámbito funerario la escena de Orfeo entregando a su amada Eurídice a Hermes *Psicopompos* para volver al Hades, destacando el relieve de época augustea del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



Orfeo tocando la lira, Neues Museum, Berlín, III a.C.

Durante la Edad Moderna, el mito de Orfeo se divulgó a través de la *Metamorfosis* de Ovidio, interesando principalmente su imagen como músico, símbolo de la elocuencia e imagen del buen gobernante, y su relación amorosa con Eurídice. En ese sentido, gozó de cierto éxito el tema de la *catábasis* de Orfeo, es decir, su bajada al infierno para rescatar a su amada muerta. Desde el siglo XV contamos con destacados ejemplos de obras que trataron esta tipología iconográfica, sobre todo, la de Orfeo amansando a las criaturas del Inframundo, claro ejemplo de ello fue la obra de Andrea Mantegna (1473), donde el héroe aparecía en presencia de un amansado Cerbero. También fue frecuente que el héroe fuera representado en presencia de Hades y Perséfone, a los que convence de que le devuelvan a Eurídice gracias a la melodía de su lira. Sin embargo, la escena más representada fue la del truncado retorno de Orfeo y Eurídice del infierno debido a sus implicaciones emotivas, y así lo plasmó Rubens para la Torre de la Parada en 1636, agregando a la escena a Hades y a Perséfone.

Pieter Spierinckx, *Orfeo tocando la lira ante Hades y Perséfone*, Art Institute, Chicago, 1685.

Rubens, *Orfeo y Eurídice*, Museo del Prado, Madrid, 1636-38.

Finalmente, Orfeo fue un personaje que adquirió gran popularidad desde la segunda mitad del siglo XVIII en adelante. Tanto es así que en esta centuria se escribieron veintinueve óperas cuyo argumento principal se basaba en su mito, destacando las obras de compositores tan relevantes como Haendel, Telemann, Gluck o Haydn. Este interés por el mito de Orfeo en el plano musical y dramático también tuvo su correlación en el ámbito artístico. De hecho, como ha demostrado María Isabel Rodríguez, los libretos operísticos pudieron tener una influencia decisiva en la asunción de nuevos repertorios iconográficos en torno a la figura de este héroe. En ese sentido, desde el estreno de la célebre ópera de Christoph Willibald Gluck en 1762, se suscitó entre los artistas un sustancial interés por la representación de Orfeo ante la tumba de Eurídice, y así lo ejemplifican pintores como Pierre-Narcisse Guérin (1802) o Gustave Moreau (1891). Asimismo, siguieron estando vigentes los modelos iconográficos más tradicionales de su mito: la *catábasis* y el regreso a la vida y segunda muerte de Eurídice, destacando las versiones de Camile Corot (1861), Frederick Leighton (1864), Anselm Feuerbach (1869) o Auguste Rodin (1887) (Rodríguez López, 2016, pp. 175-202).

11. Conclusiones

Como hemos podido apreciar a lo largo de estas páginas, los héroes fueron personajes muy complejos y de suma importancia en el ámbito iconográfico del mundo de la Antigüedad Grecolatina. La condición de mortales de estos semidioses motivó que sus hazañas fueran representadas hasta la saciedad ya que ejemplificaron modelos de conducta y valores a imitar por los humanos. De ahí que fueran los protagonistas predilectos tanto de la literatura como de las artes de la Antigüedad.

12. Bibliografía

Bibliografía comentada

CARPENTER, Thomas. *Arte y mito en la Antigua Grecia*. Barcelona, Ediciones Destino, 2001.
Estudio indispensable para conocer la evolución iconográfica de los héroes mitológicos en la Antigua Grecia. Lo destacable de la obra de Carpenter es la importancia que concede a la imagen como medio de expresión, ofreciendo una interpretación de los mitos desde una perspectiva que va más allá de los textos literarios.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997.
Completísimo estudio sobre iconografía e iconología de los mitos griegos y romanos y la evolución de los mismos en el arte y la literatura emblemática europea de los siglos XVI y XVII. En concreto, González de Zárate analiza el sentido de muchas de las representaciones mitológicas propuestas en función de las fuentes literarias utilizadas por los artistas y el contexto cultural de los mecenas de las mismas.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.
Monografía fundamental para conocer la pintura mitológica y el porqué de su uso en la España del siglo XVII. Se trata, pues, de un completo estudio que rompe con el tópico tradicional de la carencia de obras mitológicas en España, profundizando en el relevante papel de la corte de Felipe IV para introducir dichos temas en el contexto hispánico.

Bibliografía general

BERNABÉ, Alberto; CASADESÚS, Francesc (eds.). *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro I*. Madrid, Akal, 2008.

BETTINI, Maurizio; GUIDORIZZI, Giulio. *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid, Akal, 2008.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía Clásica. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo, 2000.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, Sílex, 2008.

ESTEBAN SANTOS, Alicia. *Iconografía de la mitología griega. El ciclo troyano V: El regreso de Ulises*. Madrid, Dhyana Arte, 2010.

FARNELL, Lewis Richard. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford, The Clarendon Press, 1921.

GARCÍA PÉREZ, David. *Prometeo. El mito del héroe y del progreso. Estudio de literatura comparada*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *Mitología clásica*. Madrid, Alianza Editorial, 2015.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, María Paz. "Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización. Un estudio desde la emblemática", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 39, 2008, pp. 285-299.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. "Las pinturas de Becerra en el Palacio de El Pardo y la iconografía de Perseo y Pegaso", en *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Madrid, CSIC- Editorial Alpuerto, 1991, pp. 263-271.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica", en ZAFRA MOLINA, Rafael; AZANZA LÓPEZ, José Javier (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 11-37.

PANDIELLO FERNÁNDEZ, María. "Hércules", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº. 8, 2012, pp. 67-78.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. "Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau", en *Eikón Imago*, nº 10, 2016/2, pp. 175-202.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "Las Sirenas", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº. 1, 2009, pp. 51-63.

Tema 6

EL OCASO DE LOS HÉROES. ¿ICONOGRAFÍAS DE UNA MUERTE *HEROICA*?

1. Introducción.
2. Fuentes textuales.
3. Heracles.
4. Belerofonte.
5. Orfeo.
6. Penteo.
7. Memnon.
8. Aquiles.
9. Héctor.
10. Agamenón.
11. Conclusiones.
12. Bibliografía.

1. Introducción

Como ya hemos señalado, en el ámbito de la cultura grecolatina y, sobre todo, en el mundo griego de la Antigüedad, la literatura y la iconografía de los héroes mitológicos giró en torno a la explicación pormenorizada de sus hazañas, alcanzando de ese modo una gloria y una fama que les permitió distinguirse de los simples mortales, de ahí que el desarrollo visual de estas gestas fuera muy prolífico. Incluso, los héroes trascendieron a la propia muerte, disfrutando de otra vida en los Campos Elíseos o en la Isla de los Bienaventurados que era inaccesible al global de los mortales –meras sombras en el Hades– y, lo que es más relevante, perdurando su recuerdo y fama en la memoria colectiva de la Antigüedad Clásica a través de la literatura y del arte.

Sin embargo, un tema con mucho menor recorrido desde el punto de vista literario e iconográfico fue el concerniente a la representación de la muerte de los héroes. Como bien ha señalado Carlos García Gual (2016, pp. 15-20), el óbito de los héroes fue muy heterogéneo y, en la mayoría de las ocasiones,

nada tuvo de heroico, evidenciando así unas de las características fundamentales de estos personajes, su condición humana. Por tanto, frente a la *bella muerte –kalòs thánatos–* exigible a los héroes por su condición de guerreros que les permitiría alcanzar una gloria imperecedera, no existió un arquetipo predominante de muerte heroica. Al contrario, se trató de acontecimientos diversos, azarosos e inesperados que nada tuvieron que ver con ese ideal heroico atribuido a estos personajes.

En definitiva, la intención de este apartado no es profundizar de forma sistemática en la iconografía de la muerte de todos los héroes citados hasta el momento, sino hacer un recorrido por las representaciones más significativas de este peculiar motivo iconográfico.

2. Fuentes textuales

Son diversas las fuentes que pudieron servir de base a los artistas a la hora de plasmar este tema iconográfico. Como ya se ha mencionado, las célebres hazañas de los héroes fueron ensalzadas por la poesía épica de la Grecia antigua, donde se relataron algunas muertes de héroes de gran fama que perecieron en pleno campo de batalla, y así podemos constatarlo desde el siglo VIII a.C. en la *Ilíada* con los óbitos de Patroclo o Héctor, o en la *Odisea* con el desastroso final de Áyax, el Menor. En estos casos, Homero tan sólo describió estas muertes, pero omitió el porqué de las mismas. Lo mismo ocurrió en otros célebres poemas épicos de los que se conservan algunas referencias, como la muerte de Aquiles en la *Etiópida* o la de Edipo en la *Edipodia* y en la *Tebaida*.

Pero, sin duda, el género por excelencia donde se narró el sufrimiento, la desesperación y la muerte de los héroes fue la tragedia clásica del siglo V a.C., que permitió a los autores reflexionar sobre la grandeza y miseria de estos personajes, destacando, fundamentalmente, las obras de los tres grandes dramaturgos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Éstos ofrecieron una imagen del héroe como ejemplo de una humanidad superior sometido a un trágico destino, pero con distintos matices. Esquilo nos presenta el destino de los héroes desde una perspectiva moralizante, éstos mueren obedeciendo a una justicia impartida por los dioses. Así, en la tragedia *Agamenón* del 458 a.C., el mítico rey micénico muere como castigo divino por haber sacrificado a su hija Ifigenia. Por su parte, Sófocles nos ofrece una visión de la muerte de los héroes ligada a las acciones humanas de éstos, sin una intervención arbitraria de los dioses. Ejemplo de ello, en *Las Traquinias* del 420 a.C., Heracles murió como consecuencia de la equivocación de su esposa Deyanira. Finalmente, Eurípides esboza en sus obras la imagen del héroe sufriente donde la impiedad y el crimen son castigado con la muerte como sucede en las *Bacantes* del 406 a.C.

3. Heracles

Los últimos años de Heracles estuvieron marcados por su trágica unión con la princesa Deyanira, hija del rey Eneo y hermana de Meleagro, a quien el héroe prometió que se casaría con ella al pasar por el Hades para capturar al perro Cerbero. Los primeros problemas de esta relación comenzaron a surgir incluso antes del casamiento. Deyanira era pretendida por el dios fluvial Aqueloo, pero Eneo se negó a conceder la mano de su hija. En represalia ante tal desplante, el dios-río comenzó a asolar la región de Etolia transformado en toro. Finalmente, Heracles derrotó a Aqueloo, partiéndole uno de sus cuernos. Esta escena tuvo cierta repercusión en la pintura griega arcaica ya desde el siglo VII a.C., representando a Aqueloo en su condición de dios-río que le permitía transformarse en toro, centauro o en un híbrido con cabeza humana, cuernos de toro y cuerpo de anguila. Con posterioridad y, sobre todo, durante el Renacimiento, Aqueloo fue representado con forma antropomorfa, pero siempre con su principal atributo iconográfico: los cuernos de toro.

Lucha de Heracles y Aqueloo, British Museum, Londres, VI a.C.

Una vez casados, Heracles y Deyanira se establecieron en Calidón y tuvieron un hijo, Hilo. La felicidad de la pareja duró poco y, tras un lance fortuito en que Heracles mató a un copero del rey Eneo, se exiliaron a Tirinto. En el transcurso de dicho viaje ocurrió un episodio clave para entender la posterior

muerte de Heracles. Al llegar al río Eveno, se encontraron con el centauro Neso que ayudaba a los viajeros a cruzarlo, pero éste intentó violar a Deyanira. Heracles lo mató, pero antes de morir Neso convenció a Deyanira para que guardara un ungüento amoroso hecho a partir de unas gotas de su sangre que le aseguraría el amor de su marido. Desde la Antigüedad el combate entre Heracles y Neso ha sido polarizado por la escena en la que el héroe hiere mortalmente al centauro con una flecha, aunque también se ha representado el instante en que Deyanira se sube a la grupa de Neso para atravesar el río.

Rubens, *El rapto de Deyanira por el centauro Neso*, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, 1640.

Pasados los años, Heracles participó en un concurso de arco convocado por el rey Éurito de Ecalia, quien ofrecía al ganador la mano de su hija Yole. Como no podía ser de otra forma, Heracles resultó victorioso, pero Éurito se negó a entregar a su hija. Por ello, Heracles lo mató, tomó a Yole como amante y regresó a Tirinto, donde lo esperaba su esposa. Deyanira, angustiada por los celos y ante el temor de perder a Heracles, decidió utilizar el remedio amoroso que le proporcionó el centauro Neso, rociando con este líquido una capa que el héroe le había solicitado a través de su mensajero Licas. Éste se la llevó a Heracles, quien al ponerse la túnica se abrasó, pues el ungüento de Neso era en realidad un veneno. El héroe entre terribles dolores mató a Licas y Deyanira al enterarse del engaño de Neso se suicidó. Heracles moribundo ordenó a sus súbditos que construyeran una gran pira funeraria en el monte Eta, se subió a ella para

acabar con su agonía y sólo Filoctetes se atrevió a prender fuego a la misma, recibiendo en recompensa el arco y las flechas del héroe. De ese modo, como relató Sofocles en *Las Traquinias*, el fuego purificador consumió la parte mortal de Heracles, al tiempo que Zeus rescataba a su hijo y le concedía la inmortalidad, pasando a ser uno más entre los dioses del Olimpo.

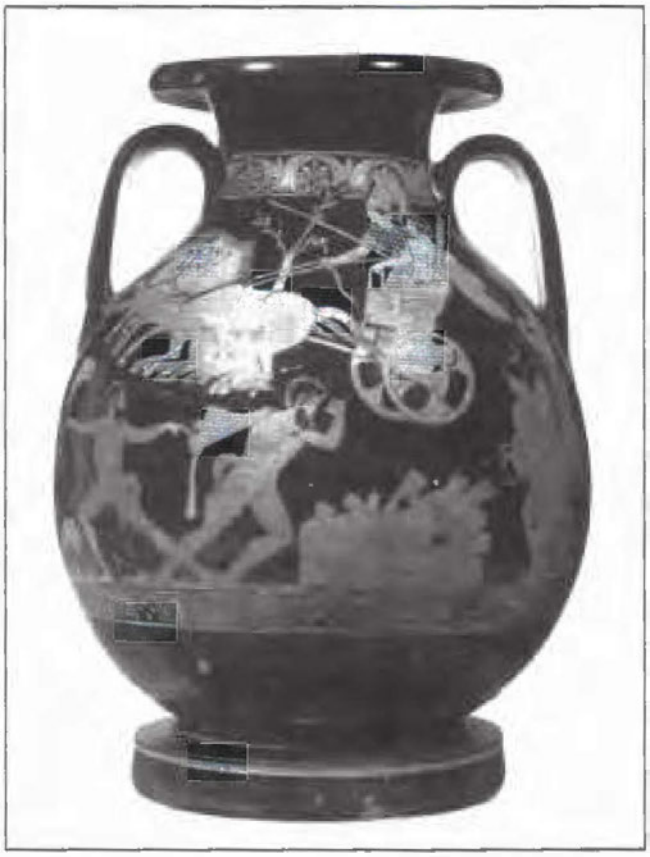
Zurbarán, *Muerte de Heracles*,
Museo del Prado, Madrid, 1634.

Para la muerte de Heracles que, a diferencia de la de otros héroes, finalizó con su *apoteosis* –concesión de la dignidad de deidad–, se han barajado dos hipótesis fundamentales. Por un lado, se ha interpretado como una recompensa por la ayuda del héroe a los Dioses Olímpicos en su lucha contra los Gigantes. Por otro, se ha resaltado la gran influencia que tuvo la figura de Heracles en el mundo antiguo, trascendiendo su estado primigenio de héroe mortal gracias a su posterior deificación.

A nivel iconográfico, resulta interesante destacar que ya desde el siglo VI a.C., los artistas se centraron en representar el ascenso triunfal de Heracles al Olimpo, generalmente en una cuadriga estática acompañado por Atenea. Esta introducción de la diosa en calidad de auriga supuso una adición iconográfica específica de los pintores de vasos ya que las fuentes escritas no relataron este

hecho, que tuvo su razón de ser en el creciente protagonismo que fue adquiriendo la figura de Atenea a lo largo del siglo V a.C. Esta primera iconografía tuvo diversas variantes, el desarrollo más completo de este tema se dio en los vasos áticos de los siglos V y IV a.C., donde la cuadriga con el héroe asciende al Olimpo volando sobre la pira funeraria en la que se inmoló, uniendo así en una sola escena la muerte y apoteosis de Heracles. Posteriormente, esta iconografía junto con *El triunfo de Heracles* tuvo cierto éxito en la Edad Moderna y son múltiples los ejemplos de ésta en los siglos XVII y XVIII, en especial, en el ambiente cortesano europeo ya que se convirtió en un modelo de virtudes a imitar por monarcas y aristócratas. Ejemplos paradigmáticos de este tema fueron la composición realizada por Francisco de Pacheco para la Casa de Pilatos del III duque de Alcalá en 1604 o el lienzo encargado por Felipe IV a Jean Baptiste Borkens para la Torre de la Parada en 1638, cuyos diseños previos fueron efectuados por Rubens.

Finalmente, una vez instalado en el Olimpo, Heracles se reconcilió con Hera y ésta le concedió la mano de su hija Hebe, constituyendo la boda de ambos una escena que tuvo cierta repercusión en la pintura griega de figuras rojas de mediados del siglo V a.C.



Pintor de Cadmo, *Pélice de la Apoteosis de Heracles*, Staatliche Antikensammlungen, Munich, 410 a.C.

4. Belerofonte

El trágico final de Belerofonte estuvo ligado a su exceso de arrogancia –*hybris*– que provocó la ira de los dioses y su ejemplar muerte (García Gual, 2016, pp. 65-66). Según la tradición más extendida, fue hijo de Eurínome y Posidón, siendo su padre adoptivo Glauco, rey de Corinto. En su juventud mató involuntariamente a su hermano Bélero, por lo que se exilió a Tirinto. Allí fue acogido por el rey Preto, pero la esposa de éste, Estenebea, se enamoró del héroe y al no ser correspondida, convenció a su marido de que Belerofonte había intentado seducirla. Preto creyó a su esposa y, en venganza, mandó al héroe con su suegro Yóbates, rey de Licia, con una carta en la que le encargó que lo matara. Para ello, propuso a Belerofonte tres peligrosas pruebas cuyo objetivo final era acabar con su vida. La primera consistió en matar a la Quimera, monstruo con cuerpo de león y dragón, consiguiéndolo gracias a la ayuda del caballo alado Pegaso, al que encontró en Corinto junto a la fuente de Pirene y lo domó mediante unas bridas de oro que le proporcionó Atenea. En la segunda derrotó al pueblo guerrero de los Sólimos. Mientras que en la tercera prueba logró vencer a las Amazonas. Finalmente, el rey Yóbates convencido del origen divino de Belerofonte le ofreció la mano de su hija y el gobierno de Licia.

No obstante, el final de Belerofonte fue trágico. Tras tantas hazañas de las que salió victorioso, decidió llegar hasta el Olimpo montado en Pegaso para obtener la inmortalidad. Zeus castigó el acto de soberbia de Belerofonte fulmi-

Matthäus Merian, *La caída de Belerofonte*, 1624.

nándolo con un rayo que provocó su caída y posterior muerte. En la Antigüedad grecolatina no tenemos constancia de que se representara este trágico final, pero por sus implicaciones moralizantes gozó de cierto éxito durante la Edad Moderna, representándose tanto su intento de llegada al Olimpo como su posterior caída. Ejemplos de esta iconografía fueron el famoso grabado de Matthäus Merian en 1624 o el fresco de Tiépolo en el palacio Labia de Venecia en 1746.

5. Orfeo

El caso de Orfeo es muy singular ya que no se adaptó al canon de héroe guerrero de la Antigüedad grecolatina. El héroe tracio fue ante todo un músico y un poeta que utilizó estas artes para salir victorioso de las hazañas en que participó, constituyendo un símbolo de la elocuencia y de la civilización durante la Edad Moderna. Sobre su muerte existieron distintas versiones en las fuentes literarias grecorromanas, coincidiendo todas ellas en que fue salvaje y brutal, lo cual contrastó con el carácter pacífico de Orfeo. La mayoría de los relatos han puesto el acento en la escena que narra cómo fue destrozado por un grupo de mujeres tracias armadas con distintas armas e instrumentos musicales al despreciarlas por fidelidad a Eurídice. Otras versiones de este trágico final coinciden en establecer que murió a manos de unas bacantes por enfurecer a Dioniso, tras bajar al Hades y seguir los preceptos de Apolo.

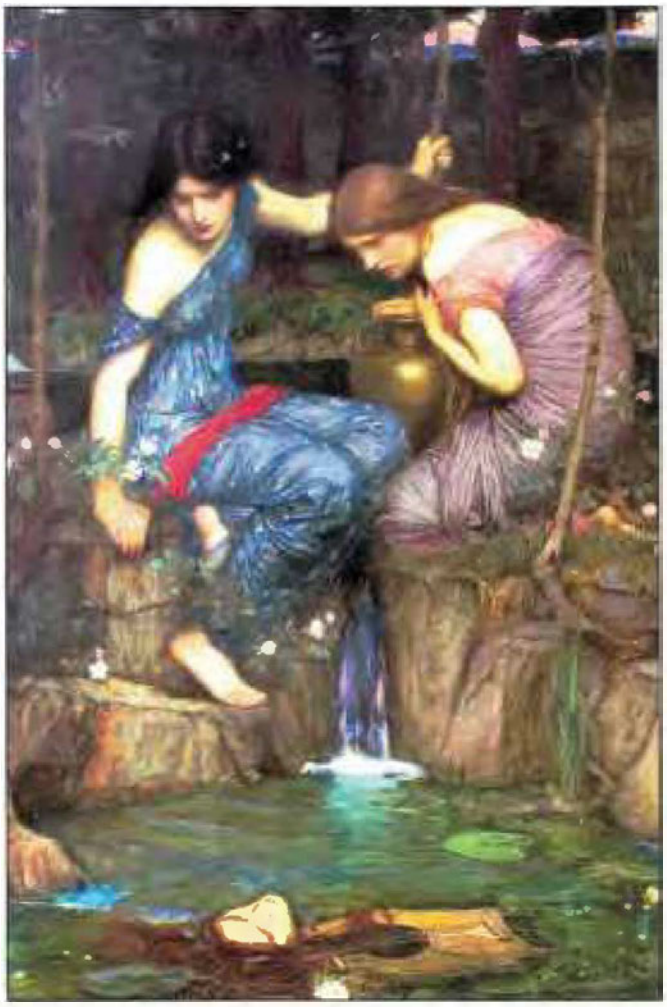
Sin lugar a dudas, el tema más representado en Grecia fue el de su muerte a manos de las mujeres tracias que portaron todo tipo de armas e instrumen-

La muerte de Orfeo, Museo del Louvre, París, 470 a.C.

tos, en muchas ocasiones de carácter casero. En la pintura griega del siglo V a.C. fue un tema muy popular y contamos con múltiples variantes del mismo, coincidiendo la mayoría en presentar a Orfeo con o sin indumentaria tracia atacado por varias mujeres e intentando defenderse con su lira. Así, lo refirió el historiador griego Menecmo en el siglo IV a.C., aunque como bien señala Santamaría Álvarez (2008, p. 108), éste omitió cómo se cometió el crimen. Mientras que Virgilio y Ovidio en el siglo I a.C. establecieron el relato canónico por el cual las mujeres tracias despedazaron a Orfeo debido a su misoginia, si bien a nivel iconográfico no tuvo repercusión. Posteriormente, cuando el tema volvió a retomarse durante la Edad Moderna, los artistas volvieron a interesarse por mostrar el ataque de las mujeres tracias, representando escenas de gran dinamismo, tal fue el caso de las versiones de Mantegna, Durero o Peruzzi a finales del siglo XV.

Alberto Durero, *La muerte de Orfeo*, Kunsthalle, Hamburgo, 1494.

Según relató Pausanias en el siglo II d.C., una vez despedazo el cuerpo de Orfeo, sus despojos fueron enterrados en la ciudad macedonia de Libetra, donde se levantó un túmulo funerario en su honor y se le rindió culto. Sin embargo, la cabeza del héroe tracio sobrevivió y mantuvo sus habilidades poéticas y musicales, siendo arrojada al río Hebro junto a su lira. Así, en su periplo por este río fue emitiendo música hasta que llegó a la isla de Lesbos, donde tuvo gran acogida entre sus habitantes. Este relato tuvo una versión muy interesante a cargo de Filóstrato, autor de los siglos II y III d.C., según la cual la cabeza de Orfeo llegó a Lesbos y se estableció en un agujero de la tierra y desde ahí emitía oráculos, capacidad que le fue transmitida por Apolo. Sin duda, pese a que fue un tema representado en la Antigüedad clásica, fueron los pintores simbolistas del siglo XIX a los que más interesó esta variante iconográfica del mito órfico, especialmente la cabeza parlante por su habilidad profética de origen divino que trascendió las limitaciones de la muerte, y así la representaron autores como Moreau, Redon o Waterhouse.



John William Waterhouse, *Ninfas con la cabeza de Orfeo*, Colección privada, 1900.

6. Penteo

El mito del rey tebano Penteo estuvo indisolublemente asociado a su trágica muerte, y así lo trataron autores tan relevantes como Esquilo, Sófocles, Jenocles y, sobre todo, Eurípides en su célebre *Las Bacantes*, escrita en el 409 a.C. Penteo era hijo de Equión y de Ágave, nieto de Cadmo y primo de Dioniso. Su muerte estuvo ligada al desencuentro que tuvo con Dioniso. Cuando este último regresó a Tebas, tras su periplo por Asia, reveló a las mujeres tebanas los secretos de los ritos báquicos en su honor. Sin embargo, Penteo se opuso a la introducción del culto a Dioniso y lo encarceló, pero el dios se liberó del presidio y convenció al joven rey tebano para que acudiera al monte Citerón a presenciar los ritos de las ménades. Allí fue descubierto por las mujeres que, en su trance, lo confundieron con un león y lo descuartizaron, siendo su propia madre Ágave quien le cortó la cabeza y la clavó en un tirso.

Este tema tuvo un considerable éxito en la pintura griega de figuras rojas desde el último cuarto del siglo VI a.C., en el que varias mujeres portaban el cuerpo desmembrado de Penteo. Mientras que desde época romana hasta la Edad Moderna interesó más la representación del proceso de descuartizamiento de su cuerpo a manos de las bacantes, un claro ejemplo de ello es el fresco de la Casa de los Vetti en Pompeya.

Penteo descuartizado por las bacantes, Casa de los Vetti, Pompeya, I d.C.

7. Memnon

La muerte del rey etíope Memnón estuvo asociada a la dramática vida de su madre, la diosa Eos, una deidad muy vinculada con los rituales funerarios griegos al intervenir en la transición entre la vida y la muerte, marcando el final de los funerales. En palabras de Emily Vermeule, "Eos, la Aurora, es el final de un sueño normal y, en muchos mitos, señala no sólo un nuevo día, sino el comienzo de una nueva vida con los dioses" (1984, p. 271). La tragedia de Eos comenzó cuando Afrodita, tras encontrarla en el lecho de Ares, la condenó a enamorarse eternamente de jóvenes mortales, a los que comenzó a raptar, constituyendo ejemplos notables de ello los personajes de Orión y Céfalo.

Memnón acudió a la Guerra de Troya en ayuda de su tío Príamo. Allí destacó su combate contra Áyax cuyo resultado quedó indeciso, matando además a varios héroes griegos, entre ellos al hijo de Néstor, Antíloco. En venganza por esta muerte, Aquiles se batió con Memnón. Pero antes del combate, Zeus pesó en la balanza el destino de ambos héroes en presencia de sus madres, las diosas Tetis y Eos, favoreciendo a Aquiles que mató al héroe etíope.

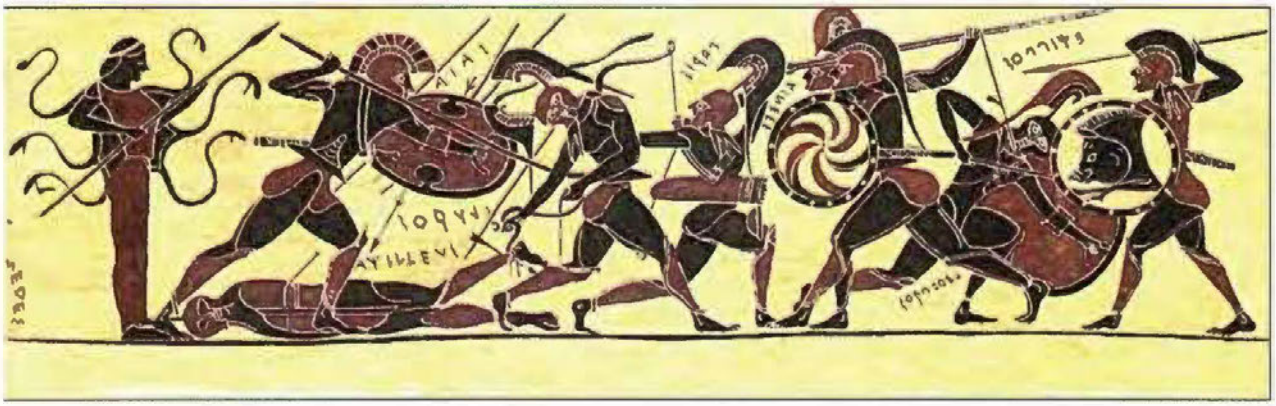
Eos transportando el cadáver de su hijo Memnón, Museo del Louvre, París, 485 a.C.

A nivel iconográfico resultó ser un mito muy interesante. Por un lado, en época arcaica se desarrolló el tema del combate entre Memnón y Aquiles y la *psicostasis*, en la que Hermes por mandato de Zeus sostiene la balanza del destino de ambos héroes antes de la lucha, generalmente en presencias de sus madres (Carpenter, 2001, pp. 205-206). Por otro lado, destacó la representación de la diosa Eos alada transportando a su hijo en brazos hasta Tebas para su enterramiento.

8. Aquiles

Como bien sugiere Corinne Ondine (2009, pp. 91-92), el gran tema ausente de la *Ilíada* fue la muerte de Aquiles. Esta temática estuvo implícita a lo largo de todo el poema épico y junto al saqueo de Troya constituyeron los asuntos más importantes del texto de Homero que quedaron sin resolver. De ese modo, en la *Ilíada* se aludió con claridad al funesto destino y a la gloria inmortal que alcanzaría el héroe aqueo. Incluso, el propio Aquiles hablaría de su trágico final al narrar la predicción de su madre: "dijo que me matarían al pie del muro de los troyanos, armados de corazas, las veloces flechas de Apolo" (*Ilíada*, canto XXI, versos 273-283).

Sin embargo, hubo que esperar varios siglos para que escritores de época romana como Higinio, Estacio o Quinto de Esmirna establecieran el relato canónico de la muerte de Aquiles. Según esta versión, el héroe aqueo falleció en el asedio a Troya a causa de un flechazo en el talón por obra de Paris, al que ayudó Apolo guiando la dirección de la flecha. Por tanto, se trató de una muerte a traición e innoble que no se adaptaba al ideal guerrero de la Antigüedad clásica. Quizás, por esta cuestión, la representación de este hecho concreto no gozó de mucho éxito entre griegos y romanos, aunque han llegado hasta la actualidad algunos testimonios gráficos de este episodio.



La muerte de Aquiles, dibujo basado en un ánfora desaparecido de la colección Pembroke-Hope, 530 a.C.

Desde el punto de vista iconográfico, durante la época arcaica y clásica griega por influencia de la *Etiópida* –poema épico del siglo VII a.C.–, los artistas centraron su atención en el culto al cadáver de Aquiles. Por un lado, gozó de cierto éxito la escena de Áyax retirando el cuerpo inerte del héroe aqueo del campo de batalla, acción que implicó una demostración de honor por parte de su compañero que evitaba así la mutilación posterior de su cuerpo. Por otro lado, tuvo gran desarrollo la secuencia de las honras fúnebres a Aquiles por parte de su madre, la diosa Tetis, acompañada de las Nereidas. Por último, también resulta reseñable la disputa de su armadura por parte de Áyax y Ulises, que finalizó con el suicidio del primero tras lanzarse contra su propia espada anclada en el suelo.

A lo largo de la Edad Moderna, los artistas tuvieron en cuenta la versión de los siglos II y III d.C. procedente de los textos de Dictis y Dares, los dos falsos cronistas de la Guerra de Troya. Según estos autores, Aquiles fue asesinado en una trampa, cuando recibió la falsa promesa de que contraería matrimonio con Polixena, hija de Príamo, quien buscaba vengar así la muerte de sus hijos Héctor y Troilo. Al llegar Aquiles al templo de Apolo, Paris le hiere

Rubens, *La muerte de Aquiles*, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1630-35.

mortalmente en el talón. Precisamente, este tema concreto fue tratado por Rubens en su serie de bocetos sobre la vida de Aquiles que posteriormente serían trasladados a los tapices.

9. Héctor

Héctor fue el héroe más honorable entre todos los que combatieron en Troya. Y según Carlos García Gual también fue el más moderno y cívico, "pues no pelea por demostrar su gran coraje ni su superioridad en la lucha ni por ningún botín, sino por defender a su ciudad y a su familia, por su amor a la patria" (2016, p. 111). En efecto, el héroe troyano, hijo de Príamo y Hécuba, y esposo de Andrómaca, mostró una gran dignidad a lo largo de la *Ilíada*, censurando el comportamiento cobarde de su hermano Paris e incitándole a volver a la batalla. Así, pese a que un oráculo vaticinó que Troya resistiría los ataques griegos mientras Héctor viviera, éste no dudo en encabezar la resistencia troyana arriesgando su vida.

Como relata Homero, tras retirarse Aquiles de la batalla, Héctor dirigió los ataques troyanos contra los griegos, enfrentándose a Patroclo al que venció. Este hecho marcó el devenir del futuro del héroe troyano ya que encolerizó a Aquiles. Éste se dirigió hacia las puertas de Troya donde le esperaba Héctor, pese a los ruegos de Príamo para que permaneciera dentro de la muralla de la ciudad. Durante el combate, Héctor huyó, hostigado por Aquiles, dando tres vueltas completas a la ciudad. Luego, gracias a una estrategia ideada por Atenea que se hizo pasar por Deífobo, hermano del héroe troyano, Aquiles consiguió derrotarlo. A punto de morir, Héctor le pidió que entregara su cadáver a su familia para recibir las oportunas honras fúnebres. Sin embargo, Aquiles despojó de su armadura al héroe troyano y comenzó a ultrajar su cadáver, arrastrándolo en su carro en torno a la tumba de Patroclo, pretendiendo entregar con posterioridad el cuerpo de Héctor a las alimañas. Finalmente, el rey de Troya, Príamo, acudió a la tienda de Aquiles para invocar su piedad y reclamar el cuerpo de su hijo. El héroe griego exhibió su compasión entregando el cadáver de Héctor a su padre, permitiendo así que fuera enterrado por los troyanos.

La lucha entre estos dos héroes tuvo cierta repercusión y fue representada en algunos vasos áticos de figuras rojas de comienzos del siglo V a.C., destacando el estamno de figuras rojas atribuido al Pintor de Berlín, donde aparecen Aquiles, Héctor herido y Atenea en medio de ambos tras perpetrar su engaño. Sin embargo, tuvo más relevancia desde un punto de vista iconográfico la venganza de Aquiles al intentar ultrajar el cadáver de Héctor. De esta escena dan cuenta decenas de vasos áticos de figuras negras del 500 a.C., mostrando el momento en que Aquiles se dispone a arrastrar el cuerpo del héroe troyano en su carro. Generalmente, el cadáver se representa intacto ya que los dioses,

apiadados por Héctor, lo protegieron para que no quedara desgarrado e, incluso, se representa a Iris, mensajera de los dioses, que fue enviada para detener el acto vengativo de Aquiles. Asimismo, en la Antigüedad grecolatina interesó la representación de la escena solemne en que Príamo se presenta ante Aquiles para pedir que le devolviera el cuerpo de su hijo. En la mayoría de los casos, se representó a ambos junto al cuerpo de Héctor y, a veces, se incluye la presencia de Hermes en calidad de mensajero de los dioses.

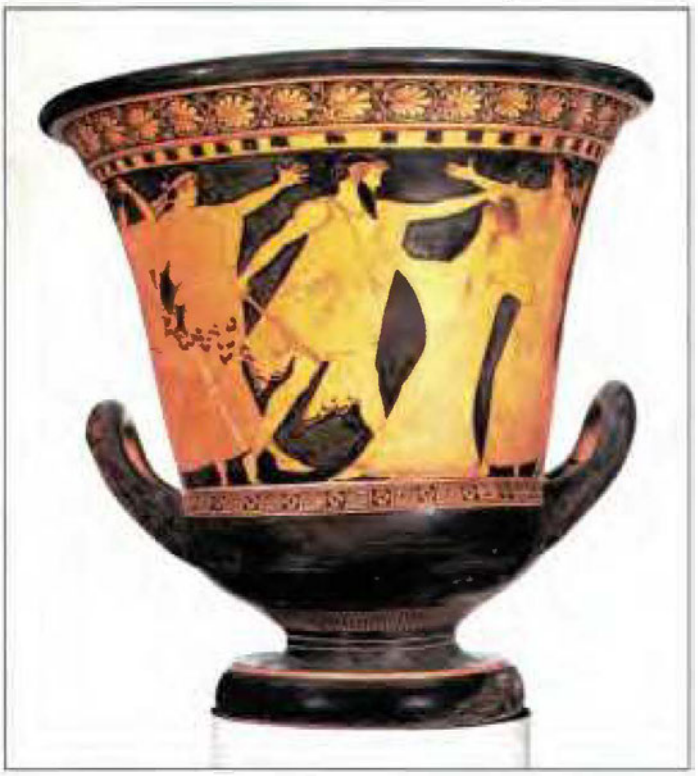
Hydria de figuras negras con Aquiles arrastrando el cuerpo de Héctor, Museum of fine Arts, Boston, 520 a.C.

10. Agamenón

El mítico rey de Micenas y jefe militar de la expedición contra Troya tuvo un final trágico, ajeno a las victorias en el campo de batalla. La primera referencia literaria sobre la muerte de Agamenón se narró en la *Odisea*, donde el propio rey que se hallaba en el Hades, contó a Ulises cómo fue asesinado por su esposa Clitemnestra y su amante, Egisto (*Odisea*, canto XI, versos 405-433).

Mientras que siglos después, Esquilo en su tragedia homónima presentó un final diferente, Clitemnestra echó una red sobre Agamenón y lo mató con un hacha, asesinando posteriormente a Casandra con la ayuda de Egisto. Acto seguido, los hijos de Agamenón, Electra y Orestes, asesinaron a su propia madre en venganza por la muerte de su padre.

La representación del sangriento final de Agamenón tuvo cierta repercusión desde época arcaica, conservándose múltiples ejemplos de esta iconografía. Entre ellos, destaca el cáliz ático de figuras rojas del Museo de Bellas Artes de Boston del 460 a.C., donde se representa a Egisto que acaba de herir con una espada a Agamenón, que está atrapado en una red. Posteriormente, en el siglo XVIII se retomó esta iconografía, sobresaliendo la versión de John Flaxman para las ilustraciones de la *Orestíada* de Esquilo en 1793.



La muerte de Agamenón, Museum of fine Arts, Boston, 460 a.C.

11. Conclusiones

No hay dudas de que en el mundo de la Antigüedad griega lo más valioso fue la vida, y así lo evidenció Aquiles en la *Odisea* al comentarle a Ulises que prefería una vida terrenal longeva frente a los honores inmortales de una muerte prematura y heroica: "No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de

la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron" (*Odisea*, canto XI, versos 488-491).

Sin embargo, no debemos obviar que en torno al culto funerario de los héroes existió un enorme interés desde el punto de vista literario e iconográfico, fundamentalmente porque fueron individualidades que destacaron entre el conjunto de difuntos anónimos. Pero, el tema concreto de la muerte en sí fue a menudo considerado un tabú y, por lo tanto, se eludió tanto su narración como su representación. Los contados casos en que se representó este tema iconográfico nos han permitido evidenciar que no existió un arquetipo iconográfico de muerte heroica, sino que éstas fueron muy heterogéneas. De hecho, fueron pocos los héroes que merecieron una *bella muerte* en el campo de batalla. Al contrario, los finales de los héroes fueron trágicos y muy alejados del ideal heroico, como hemos podido constatar con las muertes de Heracles al arrojarse en una pira en llamas o de Orfeo, sucumbiendo despedazado por unas ménades furiosas.

6.12. Bibliografía

Bibliografía comentada

GARCÍA GUAL, Carlos. *La muerte de los héroes*. Madrid, Turner, 2016.
Este libro es fundamental para el análisis de la muerte de los héroes desde el punto de vista de la literatura clásica. Pese a su evidente afán divulgativo, profundiza en cómo perecieron algunos de los héroes más relevantes de la Antigüedad, apoyándose en las fuentes escritas clásicas.

ONDINE PACHE, Corinne. "The hero beyond himself: Heroic death in Ancient Greek poetry and art", in ALBERSMEIER, Sabine (dir.), *Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece*. Baltimore, Walters Art Museum, 2009.
Se trata de una publicación académica que ofrece una panorámica muy específica sobre la iconografía de la muerte de los héroes griegos a través de un estudio pormenorizado de las fuentes literarias y del arte del período clásico.

VERMEULE, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
Detallado estudio sobre lo que significó la muerte en la Grecia Arcaica, utilizando para su justificación toda suerte de fuentes literarias y documentación artística. Su principal aportación fue evidenciar que Grecia presentó diversas consideraciones con respecto a la muerte, algunas de ellas contradictorias entre sí.

DÍEZ DE VELASCO, F. *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Madrid, Trotta, 1995.
Este libro presenta un completo análisis de las diversas creencias y mitos que tuvieron los griegos sobre el tránsito al más allá, efectuando especial hincapié en la iconografía funeraria de la época. Nos muestra así la concepción de la muerte y sus cambios tanto en el entorno homérico de época arcaica como tras la caída de las polis griegas en el periodo helenístico.

Bibliografía general

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía Clásica. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo, 2000.

CARPENTER, Thomas. *Arte y mito en la Antigua Grecia*. Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, Sílex, 2008.

FARNELL, Lewis Richard. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford, The Clarendon Press, 1921.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *Mitología clásica*. Madrid, Alianza Editorial, 2015.

LYONS, Deborah. *Gender and Inmortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. New Jersey, Princenton University Press, 1997.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. "El héroe trágico", *Cuadernos de la Fundación Pastor*, nº 6, 1962, pp. 11-35.

SANTAMARÍA ÁLVAREZ, Marco Antonio. "La muerte de Orfeo y la cabeza profética", en BERNABÉ, Alberto; CASADESÚS, Francesc, *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, Akal, 2008, pp. 105-136.

VERNANT, Jean Pierre. *L'individu, la mort, l'amour: soi-meme et l'autre en Grèce Ancienne*. Paris, Gallimard, 1989.

Tema 7

LOS INFIERNOS EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

1. Introducción.
2. Fuentes textuales.
3. El Hades y su topografía.
4. El matrimonio infernal: Hades y Perséfone.
5. *Psicopompos*: los Guías del Más Allá.
6. Los Jueces del Infierno.
7. Los Monstruos del Más Allá.
8. Los Grandes Castigados.
9. Conclusiones.
10. Bibliografía.

1. Introducción

En este último capítulo vamos a analizar de manera bastante sintética el concepto del Infierno en la Antigüedad Clásica y su representación a lo largo de la Historia. A grandes rasgos, en torno al I milenio a.C., la cosmovisión griega de la muerte se basó en la existencia de otro mundo de vida ultraterrena. En ese sentido, en el momento de la muerte, los griegos pensaron que el alma del difunto –*psiqué*– se separaba de su cuerpo e iniciaba un viaje hacia el mundo del Más Allá. Una vez allí, estas almas se transformaban en sombras espectrales –*eidolon*–, que conservaban la imagen del muerto pero carecían de materia, iniciando el tránsito hacia su destino final, jalonado por dioses y seres fantásticos que velaban por el correcto viaje de dichas almas. Esta sucesión de existencia ultraterrena se desarrolló en los dominios del dios Hades, rey del mundo infernal, denominándose a dicho espacio de forma homónima en su honor.

2. Fuentes textuales

Como en tantos otros temas de la cultura griega de la Antigüedad, en torno al siglo VIII a.C., Homero fue el autor seminal a través del cual conocemos las

primeras referencias sobre el Hades, su topografía y algunos de los personajes fundamentales que intervinieron en esta geografía de la muerte. En la *Ilíada* ya contamos con algunas menciones al Hades, sobre todo, en lo concerniente a la entrada en el mismo por parte de los héroes muertos en el campo de batalla. Por esta cuestión, Homero narró con todo lujo de detalles los rituales funerarios de Patroclo o Héctor, debido a que una *buena muerte* en la batalla y unas honras fúnebres dignas garantizaban la entrada de la *psiqué* de los difuntos en el Hades, mientras que una muerte indecorosa y la profanación posterior del cadáver, es decir, el *antifuneral*, condenaba a las almas de los difuntos a errar como sombras a las puertas del infierno (Vernant, 2001, pp. 45-80). No obstante, la descripción más antigua del inframundo griego se encuentra en los versos de la *Odisea*, en concreto, en los cantos X y XI, cuando Circe aconsejó a Ulises que para encontrar el camino de retorno a Ítaca debía consultar el oráculo del alma del adivino Tiresias en la morada de Hades y Perséfone (*Odisea*, canto X, versos 504-537):

> "¡Laertíada, del linaje de Zeus! ¡Ulises, fecundo en ardides! No te dé cuidado el deseo de tener quien te guíe el negro bajel: iza el mástil, descoge las blancas velas y quédate sentado, que el soplo del Bóreas conducirá la nave. Y cuando hayas atravesado el Océano y llegues a donde hay una playa estrecha y bosques consagrados a Perséfone y elevados álamos y estériles sauces, detén la nave en el Océano, de profundos remolinos, y encamínate a la tenebrosa morada de Hades. Allí el Piriflegetón y el Cocito, que es un arroyo del agua de la Estigia, llevan sus aguas al Aqueronte, y hay una roca en el lugar donde confluyen aquellos sonoros ríos. Acercándote, pues, a este paraje, como te lo mando, ¡oh héroe!, abre un hoyo que tenga un codo por cada lado; haz en torno suyo una libación a todos los muertos, primeramente con aguamiel, luego con dulce vino y a la tercera vez con agua, y polvoréalo de blanca harina. Eleva después muchas súplicas a las inanes cabezas de los muertos y vota que en llegando a Ítaca, les sacrificarás en el palacio una vaca no paridera, la mejor que haya, y llenarás la pira de cosa excelente, en su obsequio; y también que a Tiresias le inmolarás aparte un carnero completamente negro que descuelle entre vuestros rebaños. Así que hayas invocado con tus preces al ínclito pueblo de los difuntos, sacrifica un carnero y una oveja negra, volviendo el rostro al Erebo, y apártate un poco hacia la corriente del río: allí acudirán muchas almas de los que murieron. Exhorta en seguida a los compañeros y mándales que desuellen las reses, tomándolas del suelo donde yacerán degolladas por el cruel bronce, y las quemen prestamente, haciendo votos al poderoso Hades y a la veneranda Perséfone; y tú desenvaina la espada que llevas cabe al muslo, siéntate y no permitas que las inanes cabezas de los muertos se acerquen a la sangre hasta que hayas interrogado a Tiresias".

Con estos pasajes, Homero sentó las bases del *Hades Aristocrático*, que tanto influyó en la construcción literaria de las versiones posteriores del inframundo griego, reflejando así el orden social de la Grecia Arcaica. Por un lado, distinguió un espacio oscuro y tenebroso donde vagaban las almas de los muertos en contraposición a los felices y fértiles *Campos Elíseos* destinados a los

héroes y personajes relevantes que tuvieron una muerte honrosa. Por otro, desde Homero se estableció una *catábasis* o una suerte de visita guiada e iniciática al infierno por parte de un determinado héroe –Heracles, Orfeo y Ulises– en compañía de otro personaje que ya conocía con exactitud la topografía del inframundo, constituyendo este viaje al Más Allá una forma de adquisición de conocimientos por parte de los héroes.

A finales del siglo VIII a.C., Hesíodo en *Los Trabajos y los Días* y en la *Teogonía* contribuyó a enriquecer la concepción homérica del Hades, delimitando con mayor concreción algunos de los espacios arquetípicos del inframundo griego, por ejemplo, al hablar de la cuarta generación, el poeta aludió al llamado *Hades Feliz* localizado en la Isla de los Bienaventurados (*Los Trabajos y los Días*, versos 158-173):

> "Después que la tierra sepultó a esa raza, de nuevo Zeus Crónica, sobre la fecunda tierra, creó una cuarta, más justa y mejor, raza divina de héroes que se llaman semidioses, primera especie en la tierra sin límites. A éstos la malvada guerra y el terrible combate los aniquilaron, a unos luchando junto a Tebas, de siete puertas, en la tierra Cadmea, por causa de los hijos de Edipo; a otros, Troya, por causa de Helena de hermosa cabellera. Allí realmente la muerte envolvió a unos; a otros el padre Zeus, proporcionándoles vida y costumbres lejos de los hombres, los estableció en los confines de la tierra. Éstos, con un corazón sin preocupaciones, viven en las Islas de los Bienaventurados, junto al profundo Océano, héroes felices; para ellos la tierra rica en sus entrañas produce fruto dulce como la miel que florece tres veces al año. Lejos de los Inmortales entre éstos reina Crono".

Sin embargo, con el trascurrir de los siglos, se fue configurando una visión universalizada y moralizante del Más Allá. Así, el auge de los misterios dedicados a Deméter, Dioniso u Orfeo generó entre sus iniciados la idea de un Hades más *democrático*, en el que tendrían acceso a los espacios privilegiados del inframundo. En la literatura fue Píndaro en la *Olímpica II*, escrita hacia el 476 a.C., quien habló por primera vez de que ya no sólo los héroes alcanzarían la Isla de los Bienaventurados, sino también las almas de los que hubieran sido justos en vida. Por tanto, en torno al siglo V a.C., la conformación formal y social del infierno griego cambió sustancialmente, de tal forma que ya podemos hablar de un *Hades Popular* (Elvira Barba, 2008, pp. 142-144). Sin duda, la descripción más paradigmática de este inframundo de época clásica se debió a Aristófanes en *Las Ranas* del 405 a.C., comedia que parodia las creencias en torno a la vida póstuma y que trata sobre el viaje de Dioniso al Hades en la búsqueda del escritor Eurípides, logrando acceder allí gracias a los consejos de Heracles (*Las Ranas*, versos 120-160):

> "HERACLES: Pero es sumamente largo. Lo primero que encontrarás será una laguna inmensa y profundísima.

DIONISO: ¿Cómo la atravesaré?

HERACLES: Un barquero viejo te pasará en un botecillo, mediante el pago de dos óbolos.

DIONISO: ¡Qué poder tienen en todas partes los dos óbolos! ¿Cómo han llegado hasta allí?

HERACLES: Teseo los llevó. Después verás una multitud de serpientes y monstruos horrendos.

DIONISO: No trates de meterme miedo y aterrarme; no me disuadirás.

HERACLES: Luego un vasto cenagal, lleno de inmundicias, y sumergidos en él todos los que faltaron a los deberes de la hospitalidad, los que negaron el salario a su bardaje, y los que maltrataron a su madre, abofetearon a su padre, [...] Más lejos encantará tus oídos el dulce sonido de las flautas; verás bosquecillos de mirtos iluminados por una luz purísima como la de aquí; encontrarás grupos bienaventurados de hombres y mujeres, y escucharás alegres palmoteos.

DIONISO: Y ésos ¿quiénes son?

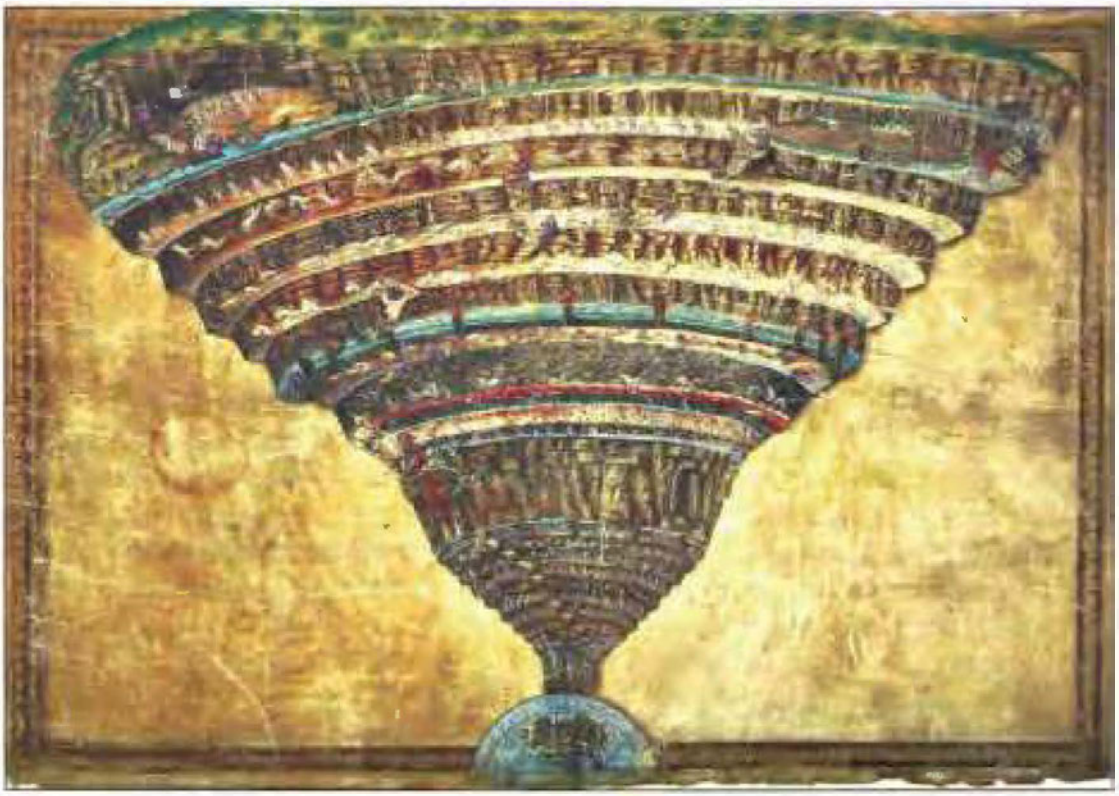
HERACLES: Los iniciados que te dirán todo cuanto necesites, pues habitan en el mismo camino, junto a la puerta del palacio de Hades. Conque, hermano mío, feliz viaje".

Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia*, Museo del Prado, Madrid, 1520.

Esta concepción del *Hades Popular* se intensificó durante el primer cuarto del siglo IV a.C., Platón evidenció aún más si cabe ese cambio *democratizador* en la configuración del inframundo en obras como el *Gorgias*, el *Fedón* y la *República*, mostrando una justicia divina más legítima y encaminada hacia la estimación del individuo de toda condición social frente a la tradicional preponderancia de las élites aristocráticas. Asimismo, añadió elementos novedosos a la noción del Más Allá, narrando por ejemplo una minuciosa descripción de la geografía del Hades y su correlación con el mundo terrenal:

> "Existía en tiempos de Crono, y aún ahora continúa entre los dioses, una ley acerca de los hombres según la cual el que ha pasado la vida justa y piadosamente debe ir, después de muerto, a las Islas de los Bienaventurados y residir allí en la mayor felicidad, libre de todo mal; pero el que ha sido injusto e impío debe ir a la cárcel de la expiación y del castigo, que llaman Tártaro. En tiempos de Crono y aún más recientemente, ya en el reinado de Zeus, los jueces estaban vivos y juzgaban a los hombres vivos en el día en que iban a morir; por tanto, los juicios eran defectuosos. En consecuencia, Hades y los guardianes de las Islas de los Bienaventurados se presentaron a Zeus y le dijeron que, con frecuencia, iban a uno y otro lugar hombres que no lo merecían. Zeus dijo: [...] Yo ya había advertido esto antes que vosotros y nombré jueces a hijos míos, dos de Asia, Minos y Radamantis y uno de Europa: Éaco. Éstos, después que los hombres hayan muerto, celebrarán los juicios en la pradera en la encrucijada de la que parten los dos caminos que conducen el uno a las Islas de los Bienaventurados y el otro al Tártaro" (*Gorgias*, versos 523c-524b).

Finalmente, la idea del *Hades Popular* continuó vigente hasta la época imperial romana, matizada con las adiciones de época helenística. En el siglo I a.C., gobernando el emperador Augusto y por encargo de éste, Virgilio confeccionó *La Eneida*, que supuso una reescritura de los poemas homéricos con el fin de legitimar los orígenes míticos de Roma y, por ende, del Imperio. En lo referente a la configuración del infierno romano, lo sustancial de este texto radica en que Virgilio en el libro VI, con el pretexto de contar el viaje de Eneas y la Sibila de Cumas al inframundo para hablar con Anquises, efectuó una exhaustiva y detallada descripción topográfica del Hades, constituyendo el referente directo de las versiones posteriores del infierno, sobre todo, desde la Edad Media en adelante. En ese sentido, resulta especialmente interesante la influencia que tuvo sobre el diseño cristiano medieval del infierno de Dante Alighieri en la *Divina Comedia*, escrita en torno al año 1310. No en vano, en esta obra, el propio Dante visitó los distintos círculos del infierno en compañía de su admirado Virgilio, mezclando de forma anacrónica a personajes coetáneos del poeta italiano con dioses, héroes y monstruos de la Antigüedad Clásica. La influencia del texto de Dante en la iconografía de la Edad Moderna fue ingente, fijando los estereotipos de los personajes más representativos del Hades en la cultura occidental.



Sandro Botticelli, *Mapa del Infierno*, Biblioteca Vaticana, Roma, 1480.

3. *El Hades* y su topografía

Como hemos comentado anteriormente, la idea del inframundo y su representación en la Antigüedad grecolatina experimentó grandes cambios según el período temporal al que nos estemos refiriendo. La evolución de la noción del Hades atendió fundamentalmente a la complejidad que fue adquiriendo el relato literario sobre este mito y a las transformaciones en las prácticas funerarias de la sociedad griega. Las primeras consideraciones sobre la geografía del infierno se encuentran en los poemas épicos de época arcaica de los siglos VIII y VII a.C., este llamado *Hades Aristocrático*, según las fuentes literarias tuvo su hipotética ubicación geográfica en un espacio localizado en el extremo occidental del orbe conocido, tras pasar los confines del océano, donde los griegos situaban el *país de los Cimerios* y cuyos límites no podían franquear los habitantes del mundo de los vivos.

En cuanto a su topografía, los textos de Homero son muy parcos en las descripciones del inframundo, únicamente sabemos que su entrada estuvo precedida de una playa estrecha y de unos bosques consagrados a Perséfone, y su orografía se estructuró en torno a una red fluvial donde destacaron el Piroflegetonte –río de fuego–, el Cocito –río de los llantos–, el Aqueronte –río del

dolor– y la laguna Estigia. Tan sólo en la *Ilíada* se alude a la ubicación subterránea del Hades al comentar que se localizaba en la más profunda sima bajo tierra pero por encima del Tártaro, lugar donde estuvieron encarcelados los Titanes. Asimismo, tampoco aluden a ninguna compartimentación espacial para diferenciar a las almas anónimas de los difuntos del resto de héroes que pululan por este espacio. Este hecho queda atestiguado en la escena de nigromancia que protagoniza Ulises cuando invoca el alma de Tiresias, una vez que cumplió con los ritos funerarios en el lugar indicado por Circe, el héroe se encontró en medio de los muertos, tanto de las almas atormentadas como de los grandes condenados que conservaban intacta su personalidad. Por último, la visión homérica del infierno distinguió un único espacio jerarquizado y reservado a los héroes y aristócratas que tuvieron una muerte digna, los Campos Elíseos o las Islas de los Bienaventurados –según Hesíodo–, donde gozaban de una estancia placentera y feliz.

A nivel iconográfico, como bien ha señalado Elvira Barba, el *Hades Aristocrático* tuvo escasa repercusión y prácticamente no conocemos ninguna representación del mismo, tan sólo en el siglo I a.C., en época romana, contamos con una serie de escenas pictóricas específicas sobre la aventura de Ulises en el Hades, la llamada *Odisea del Esquilino*. Lo que si fructificó en ciertas tumbas etruscas fue la idea de que para acceder a los Campos Elíseos era

Paisaje de la Odisea, Biblioteca Vaticana, Roma, 60 a.C.

necesario sumergirse en el océano, de ahí que aparezcan representaciones de personajes zambulléndose en el mar, un buen ejemplo de ello es la *Tumba del nadador* en Paestum, datada en torno al 470 a.C. También, se ha especulado que esta particular iconografía se fundamentó en el viaje de Teseo al reino marino de Posidón (González Serrano, 1999, pp. 154-156).

Tumba del nadador, Museo Arqueológico, Paestum, 470 a.C.

A medida que avanzó la cronología, la iconografía homérica del inframundo se fue enriqueciendo. Desde comienzos del siglo V a.C., ya podemos hablar de un *Hades Popular* que conocemos a través de ejemplos como las primeras pinturas inspiradas en el pasaje homérico por parte de Polignoto de Taso en Delfos. Pese que dichas pinturas no han llegado a la actualidad, Pausanias efectuó una pormenorizada descripción de las mismas, sugiriendo que el pintor se inspiró también en la *Miniada*, relato épico perdido casi en su totalidad, ya que introduce personajes como Caronte que no fueron citados por Homero (*Descripción de Grecia*, libro X, 28-31). Este tipo de representaciones de los principales personajes del infierno presididos por Hades y Perséfone gozó de gran éxito, destacando la crátera de volutas de figuras rojas atribuida al Pintor del Inframundo de la Colección Estatal de Antigüedades de Munich (hacia el 320 a.C.). En este caso, el foco de la composición corresponde a Hades y Perséfone que se ubican bajo un templete, recibiendo a Orfeo con una lira. A la derecha, a la altura del templo, aparecen los jueces infernales, Minos, Radamantis

y Éaco. En el estadio superior, de izquierda a derecha, tenemos a Mégara y sus hijos, a Teseo y a Pirítoo. Mientras que, en el nivel inferior, en el centro está Heracles sujetando a Cerbero y flanqueado por una Erinia a la izquierda y Hermes a la derecha. Finalmente, en los extremos se ubican dos de los grandes condenados, Tántalo a la derecha y Sísifo a la izquierda.

Pintor del Inframundo, *Crátera de volutas de figuras rojas*, Colección Estatal de Antigüedades, Munich, 320 a.C.

Sin embargo, en el arte griego de época clásica y helenística no contamos con representaciones completas de los distintos sectores topográficos del Hades. En su lugar, como veremos más adelante, tenemos escenas que atañan a episodios específicos que protagonizaron algunos personajes relevantes que habitaron en el inframundo. Pese a ello, como reflejan las fuentes literarias, en estas fechas ya se había generalizado una imagen de un Hades subterráneo y compartimentado en diversos sectores espaciales muy polarizados, idílicos para los virtuosos y horribles para los condenados. En primer lugar, estaba el Érebo, atestado de tinieblas y donde las almas de los muertos conducidas por Hermes se convertían en meras sombras a las puertas del Hades. Allí se loca-

lizaba el valle de los Lamentos y el acceso al palacio de Hades y Perséfone, tras cruzar el lago Estigia en la barca de Caronte, custodiado por el perro Cerbero y donde los tres jueces infernales, Minos, Radamantis y Éaco, juzgaban y decidían el destino de las almas. Los espíritus de las personas comunes habitaban las Llanuras de los Asfódelos, mientras que los héroes reputados y linajes aristocráticos tenían como destino final los Campos Elíseos. Este lugar era una región utópica de felicidad perenne que llegó a los griegos por influencia sumeria a través del poema de Gilgamesh. Pero, a partir del siglo V a.C., se comenzó a concebir desde una óptica moral como un espacio reservado para la salvación de las almas de los justos, además de ser el lugar para la reencarnación de los espíritus según las teorías órfico-pitagóricas, para lo cual, en palabras de Virgilio, "estas almas que estás viendo, todas, completado ya el ciclo de mil años, llamadas por un dios, van al río Leteo en muchedumbre inmensa, porque puedan a la región terrestre sin memoria volver un día, y el deseo cobren de tornar a un cuerpo" (*Eneida*, libro VI, versos 748-751). En época romana, estos postulados idílicos sobre los Campos Elíseos estaban muy asentados en la sociedad, y así lo ejemplifica modélicamente el siguiente epigrama funerario hallado en una losa de mármol:

> "No has muerto, Prote: te has ido a un lugar mejor. Ahora habitas las islas de los bienaventurados en medio de una gran felicidad y saltas alegre por los Campos Elíseos entre delicadas flores, ajena a todos los males. Porque no padeces los rigores del invierno, ni te abrasas con el calor del sol. No te afligen las enfermedades ni te agobian el hambre y la sed; no echas ya de menos la vida de los hombres. Vives sin tacha entre los inmaculados rayos del sol, sin duda cerca del Olimpo" (Martínez Hernández, 1999, p. 272).

Por último, estaba el Tártaro –región más profunda del inframundo–, tanto es así que para Hesíodo era *tan hondo bajo tierra cuanto está el cielo de la tierra; la misma desde la tierra al tenebroso Tártaro. Pues, si bajara desde el cielo durante nueve noches con sus días un yunque de bronce, al décimo llegaría a la tierra; igualmente un yunque de bronce que bajara desde la tierra durante nueve noches con sus días, llegaría al décimo al Tártaro* (*Teogonía*, versos 720-727). En general, se percibió a modo de gran prisión para el suplicio eterno rodeada por un recinto amurallado y por el Piriflegetonte, río de lava y fuego, y adonde las Erinias custodiaban a las almas de los malvados, a los grandes condenados y a los Titanes.

Durante la Antigüedad clásica son relativamente escasas las imágenes que tenemos sobre este *Hades Popular*. La gran mayoría de ellas decoraron tumbas clásicas y helenísticas reservadas a importantes personajes de la sociedad griega. De finales del siglo IV a.C. es la *Tumba del Juicio de Lefkadia*, cuya fachada reproducía la entrada al palacio de Hades, contando con una decoración pictórica donde se representaba el juicio de un difunto acompañado por Hermes ante los jueces Radamantis y Éaco. No obstante, no fue

Detalle de los jueces Radamantis y Éaco, *Tumba del Juicio*, Lefkadia, 300 a.C.

Mario Cartaro, *Theatrum Plutonis*, British Museum, Londres, 1581.

hasta el final de la Edad Media cuando comenzaron a proliferar imágenes globales y parciales del Hades pagano bajo la influencia moral del cristianismo, dependiente en gran medida de las versiones de Virgilio, Ovidio y, sobre todo, Dante. Buen ejemplo de ello fueron la serie de dibujos efectuados por Sandro Botticelli entre 1480 y 1495 para ilustrar dos ediciones de la *Divina Comedia* de Dante por encargo de Pierfrancesco de Médici y comentadas por el humanista Landino; el óleo de Joachim Patinir titulado *El paso de la laguna Estigia* en 1520, que muestra a Caronte navegando en su barca con un alma y a cada lado del río los Campos Elíseos y el Tártaro respectivamente; o la completa representación del inframundo de Mario Cartaro en su *Theatrum Plutonis* en 1581, donde dibujó minuciosamente cada una de las regiones del infierno virgiliano.

En el siglo XIX, debido al repunte del éxito en la fortuna crítica de la *Divina Comedia* entre los artistas del Romanticismo, se retomó la iconografía del infierno clásico siguiendo las descripciones de Dante. En ese sentido, destacaron los grabados para este texto por parte de autores tan reconocidos como John Flaxman en 1793, William Blake en 1824 o Gustav Doré en 1861. En el campo de la pintura, sobresalió *La Barca de Dante* con la que Delacroix obtuvo la fama en el Salón de 1822 en París, representando a Dante a la izquierda, a Virgilio en el centro y al barquero Caronte a la derecha, mientras que los condenados intentan subirse a la barca. Finalmente, los pintores prerrafaelistas y simbolistas confeccionaron una imagen del Hades que aludía a lo enigmático, a lo misterioso y a lo melancólico. Buen ejemplo de ello fueron las distintas versiones de *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin a partir de 1880.

4. El matrimonio infernal: Hades y Perséfone

En un capítulo anterior ya hemos tratado en profundidad el mito de Hades y Perséfone, aunque en relación con la representación de esta pareja en el inframundo, cabe destacar que desde el siglo V a.C. comenzaron a aparecer presidiendo escenas relacionadas con el mundo del Más Allá, de ahí que se representaran junto a héroes como Heracles u Orfeo que habían descendido al inframundo. No obstante, la iconografía que gozó de más éxito fue la referente a la pareja infernal sentados en el trono en su palacio, bien rodeados de los seres más arquetípicos del Hades o bien representados de forma aislada, y ambos casos fue muy usual que estuvieran celebrando un banquete. En ese sentido, se han hallado múltiples vasos áticos del siglo V a.C. donde representaron a Hades y Perséfone de forma aislada en un ágape funerario *–perideipnon–* o se les reprodujo en banquetes grupales en su palacio como es el caso de la decoración pictórica de las tumbas del Orco I y II en Tarquinia, datadas en el 380 a.C.

Atribuido al Pintor de Codro, *Kylix de figuras rojas con Perséfone y Hades*, British Museum, Londres, 440 a.C.

5. *Psicopompos*: los Guías del Más Allá

En el imaginario griego, la muerte estuvo asociada con el viaje de las almas de los difuntos al Hades en compañía de un guía sobrenatural que les indicaba el camino a seguir y, por tanto, eran mediadores entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Entre estos *psicopompos* –conductores de almas– sobresalieron Hipnos, Tánato, Hermes y Caronte, cuyas representaciones fueron muy populares en el ámbito funerario grecorromano.

Los primeros en interactuar con el difunto eran los gemelos Hipnos –el Sueño– y Tánato –la Muerte–, hijos de Nyx –la Noche– según Hesiodo. Para los griegos representaban caracteres enfrentados, afable el primero e implacable el segundo, representándose ambos con rasgos masculinos y portando casco y coraza. Esta concepción masculina de la muerte no es baladí, como bien expresó Jean-Pierre Vernant, Hipnos y Tánato representarían *la bella muerte, la idealización de la vida heroica, garante de una vida inmortal*, mientras que *la muerte en su aspecto más horrible, como potencia terrorífica y expresión de lo innominable y de lo impensable, como alteridad radical, es representada en forma de figura femenina* (Vernant, 2001, pp. 128-129). En sentido estricto, Hipnos y Tánato no ayudaban a efectuar el viaje al inframundo, sino que vela-

ban por el correcto cumplimiento de las honras fúnebres de los héroes, portando las almas de los difuntos hasta sus tumbas, de donde luego las recogía Hermes. Durante la Antigüedad griega, gozó de mucho éxito la representación del pasaje homérico de la recogida del cuerpo de Sarpedón por parte de Hipnos y Tánato del campo de batalla en Troya, en presencia de Hermes, y así lo constatamos en múltiples vasos arcaicos de figuras rojas del siglo VI a.C. Asimismo, fue habitual la representación de Hipnos –imberme y alado– y Tánato –con barba y alado–, transportando a los fallecidos en los lécitos áticos de fondo blanco del siglo V a.C. Este mito será reactivado en el siglo XIX por los artistas románticos y los prerrafaelistas por su carácter escatológico, destacando las versiones de Füssli (1803) o Waterhouse (1874).

Detalle de crátera de Eufronio, Metropolitan Museum of Art, New York, 515 a.C.

Entre las múltiples funciones del dios Hermes en la Antigüedad, también estuvo la de guardián de las almas de los difuntos, interviniendo en la *psicostasia*, término griego que alude al pesaje de las almas y que determina la salvación o condenación eterna de las mismas, así como en el papel de *psicopompos* guiando a los fallecidos al inframundo, facultad que conectaba perfectamente con una de sus especializaciones: dios viajero y protector de los espacios limítrofes. Estas iconografías se mantuvieron muy estables y sin apenas variaciones durante la época grecorromana, el pesaje de las almas apareció por primera vez en tomo al siglo VI a.C. en vasos áticos de figuras negras, donde el dios figuraba en las escenas sosteniendo la balanza que determinaría el camino a seguir por el alma del

difunto, constituyendo el platillo de la balanza más cercano al suelo el signo de la muerte. Pero, sin duda, destacó la representación de Hermes *psicopompos* en obras de carácter funerario, desde lécitos áticos de fondo blanco del siglo V a.C. hasta pintura mural romana del siglo I a.C., donde Hermes con sus atributos arquetípicos –caduceo, pétaso alado y clámide– acompaña y guía el alma del fallecido. En ese sentido, destacó un lécito de Múnich, donde Hermes sentado en unas rocas, extiende la mano hacia una mujer muerta a su derecha, que se corona mientras se acerca al dios.

Lécito ático con Hermes Psicopompos, Staatliche Antikensammlungen, Múnich, 450 a.C.

Una vez que Hermes había conducido a las almas hasta la orilla del río Aqueronte, entraba en escena el más afamado de los seres *psicopompos*, Caronte. La primera alusión literaria a este personaje procede de la *Miniada*, poema épico datado a comienzos del siglo V a.C., del que conocemos ciertos pasajes gracias a Pausanias, donde lo describieron como un barquero anciano que, previo pago de un óbolo, ayudaba a las almas de los difuntos a llegar hasta las puertas del Hades, atravesando la peligrosa red fluvial del inframundo. Asimismo, no fue casualidad que el surgimiento de su mito a inicios de la época clásica griega coincidiera con una *popularización* de los infiernos, ya que

Caronte representó una andadura hacia la muerte mucho más democrática, que englobaba a todos los grupos sociales.

Sin embargo, fue Virgilio en la *Eneida* en el siglo I a.C., quien dio carta de naturaleza a la iconografía más difundida de Caronte describiéndolo de la siguiente manera:

> "Guarda aquellas aguas y aquellos ríos el horrible barquero Caronte, cuya suciedad espanta; sobre el pecho le cae desaliñada luenga barba blanca, de sus ojos brotan llamas; una sórdida capa cuelga de sus hombros, prendida con un nudo: él mismo maneja su negra barca con una pértiga, dispone las velas y transporta en ella los muertos, viejo ya, pero verde y recio en su vejez, cual corresponde a un dios" (*Eneida*, libro VI, versos 297-303).

En lo referente a su representación, como hemos comentado, los primeros testimonios gráficos que tenemos son de vasos áticos de figuras negras, datados en torno al 500 a.C., representado como un anciano sentado a los remos

Miguel Ángel Buonarroti, *Detalle de la barca de Caronte en el Juicio Final*, Capilla Sixtina, Roma, 1541.

de su barca. Además, tuvo mucho éxito en las decoraciones pictóricas de los lécitos áticos de fondo blanco de la segunda mitad del siglo V a.C., donde apareció comúnmente como un hombre barbado, con gorro y portando el remo de su embarcación y rodeado de los *eidolon* –espíritus de los difuntos– y, en ocasiones, en presencia de Hermes *psicopompos*. Posteriormente, ya en la Edad Moderna, la iconografía de Caronte resurgió bajo la influencia de los escritos de Virgilio y Dante, modelándose una imagen cristianizada y temible de este personaje como evidenció la conocida versión de Miguel Ángel Buonarroti para el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina en 1541.

6. Los Jueces del Infierno

Hacia la segunda mitad del siglo V a.C., con los escritos de Platón, quedó afianzada la idea de que en el Hades existía un tribunal de justicia que se encargaba de juzgar las almas de los difuntos y decidir el destino final de las mismas en función de la conducta que tuvieron en el mundo de los vivos. El más célebre de estos jueces y cuyo voto era decisivo fue Minos, que era hijo de Zeus y Europa, y hermano de otro de los jueces infernales, Radamantis. Fue rey de Creta y estuvo considerado un legislador sabio al que asesoraba directamente Zeus, de ahí que fuera considerado como el primero que civilizó a los cretenses. Durante la Antigüedad clásica su papel fue secundario, pero Dante

William Blake, *Minos*, National Gallery of Victoria, Melburne, 1827.

le dotó de un papel relevante en la *Divina Comedia* como encargado de asignar un lugar a las almas en los círculos del infierno. A Minos, le secundaba su hermano Radamantis, que también destacó por su prudencia a la hora de gobernar Creta, redactando un código legal que sirvió al resto de ciudades griegas, y en el inframundo se le encomendó la sentencia de los muertos procedentes de Oriente. Finalmente, estaba Éaco, que era hijo de Zeus y de la ninfa Egina, y se encargaba de juzgar las almas de los difuntos europeos.

A nivel iconográfico tuvieron un papel muy secundario durante la Antigüedad grecorromana, aunque en algunos ejemplos tanto de decoración pictórica de la cerámica como de pinturas murales de carácter funerario aparecieron acompañando al difunto junto a Hermes *psicopompos*. Tan sólo Minos adquirió un cierto protagonismo a partir de la Edad Media gracias a la cristianización de su mito en los escritos de Dante, llegando esta imagen de juez supremo infernal hasta el siglo XIX como apreciamos en la acuarela de William Blake en 1827.

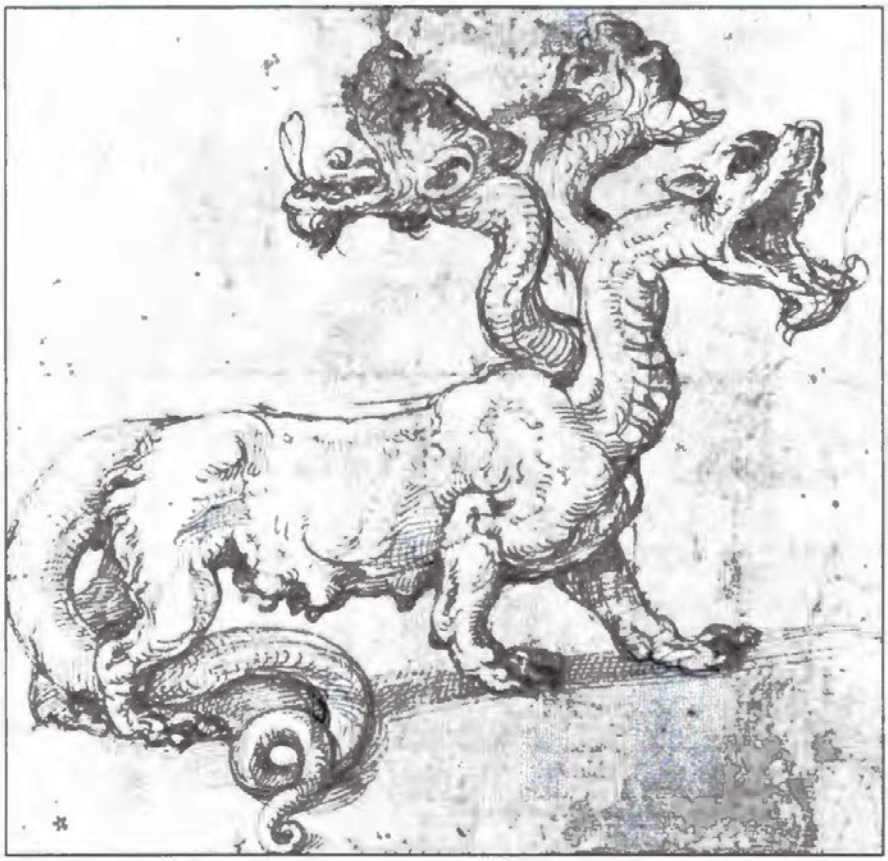
7. Los Monstruos del Más Allá

La cosmovisión del infierno grecolatino estuvo plagada de seres fantásticos y monstruos que en un tiempo mítico habitaron en el mundo de los vivos, pero que al morir ocuparon diversas zonas del inframundo, cumpliendo distintos cometidos que iban desde vigilar las puertas del palacio de Hades hasta instigar y amedrantar a las almas de los difuntos. A continuación, nos centraremos en analizar aquellos seres que tuvieron una fortuna iconográfica relevante en relación con el inframundo.

En primer lugar, destacaron las Moiras o Parcas –Cloto, Láquesis y Átropo–, hijas de la Noche, o de Zeus y Temis. Éstas no habitaron un espacio concreto del Hades pero su función divina estuvo completamente relacionada con el ciclo de la vida y la muerte, incluso escapaban al poder de los dioses. Las Moiras fueron las tejedoras del destino –*fatum*– de los humanos, cada vida era una hebra de lino que salía de la rueca de Cloto, era medida por la vara de Láquesis y cercenada por las tijeras de Átropo cuando llegaba el momento de la muerte. La representación de su mito tuvo especial relevancia en el contexto funerario romano, una vez fueron asimiladas a las Parcas –Nona, Décima y Morta–, de ahí que sea frecuente encontrarlas en los sarcófagos romanos. Posteriormente, durante la Edad Moderna, se trató de un mito que tuvo cierto éxito e incluso sus atributos más característicos formaron parte de las *vánitas*, tal es el caso de la representación de las Moiras efectuada por Rubens para el Palacio de Luxemburgo en París entre 1623 y 1625, donde éstas, exultantes de juventud y lozanía, aparecen tejiendo el hilo de la vida de María de Médicis bajo la vigilancia de Zeus. Mientras que en otras ocasiones se las interpreta a modo de tres viejas tejedoras, como en la tumba del príncipe Alexander en Berlín (1790).

Sin duda, el más emblemático de estos seres fantástico fue el perro Cerbero, guardián de las puertas del Hades e hijo de los monstruos Tifón y Equidna. Las primeras referencias que tenemos de éste las cita Homero en el siglo VIII a.C., pero sólo alude a que se trató del perro feroz y de gran tamaño que había capturado Heracles del inframundo por orden de su primo Euristeo (*Ilíada*, canto VIII, verso 368; *Odisea*, canto XI, verso 623). Mientras que poco después, Hesíodo comenzó a modelar la figura terrible que se configuró en torno a este cánido, al describirlo como un perro de cincuenta cabezas, narrando también su cometido primordial, *allí delante se encuentra las resonantes mansiones del dios subterráneo, del poderoso Hades y la temible Perséfone; guarda su entrada un terrible perro, despiadado y que se vale de tretas malvadas: a los que entran les saluda alegremente con el rabo y ambas orejas al mismo tiempo, pero ya no les deja salir de nuevo, sino que, al acecho, se come al que coge a punto de franquear las puertas* (*Teogonía*, versos 767-773). Posteriormente, en Época Clásica, autores como Sófocles, Eurípides o Platón terminaron por definir sus rasgos iconográficos más característicos, presentándolo como un perro de tres cabezas.

A nivel iconográfico, las representaciones acentuaron la naturaleza monstruosa de Cerbero. Ya en el siglo VI a.C. contamos con vasos de figuras negras



Giulio Romano, *Cerbero*, Colección particular, Londres, hacia 1530.

que muestran un perro tricéfalo, al que además se le han añadido otros rasgos que ayudan a exacerbar la imagen de ser horripilante mediante serpientes que nacían de su cuerpo o cola de dragón. Además, en la mayoría de estos vasos se le representó asociado a la figura de Heracles y, en ocasiones, en compañía también de Atenea, Hermes y Perséfone. Este modelo iconográfico apenas tuvo variaciones con el paso de los siglos, constituyendo un patrón gráfico que se repitió de manera muy estable en época romana, así como con el resurgir de este mito durante el Renacimiento.

Las Erinias –Alecto, Meguera y Tisífone– nacieron cuando la sangre de Urano entró en contacto con Gea –la Tierra–, tras ser castrado por Crono. Se trató de unas diosas preolímpicas, cuya función principal fue la de hostigar y torturar a los condenados del inframundo, especialmente a aquellos que cometieron crímenes familiares, ejecutando la venganza que la víctima no podía

Pintor de Brooklyn-Budapest, *Vaso de figuras rojas*, Museo Nacional, Nápoles, 360 a.C.

ejercer. El testimonio más antiguo de estos seres lo dio Hesíodo en la *Teogonía*, pero adquirieron gran relevancia en el siglo V a.C. tras el éxito de las *Euménides*, tragedia de Esquilo, en donde vengaron la muerte de Clitemestra persiguiendo al asesino Orestes para enloquecerlo. Por influencia de Esquilo, la iconografía de las Erinias tuvo como denominador común que tuvieron forma antropomórfica femenina y rasgos horribles prestados de las representaciones de otros monstruos como las Gorgonas o las Harpías. Así, se representaron como mujeres con cabellera de serpientes, portando una antorcha y atuendo de cazadoras. Precisamente, estos atributos destacaron en un vaso de figuras rojas del Museo Nacional de Nápoles datado hacia el 360 a.C., que muestra a Orestes en el centro de la composición desenvainando la espada, mientras que a cada lado de él se sitúa una Erinia con túnica larga y una serpiente enroscada en cada brazo. La Erinia de la derecha porta un espejo en el que se aprecia el rostro de perfil de una mujer con corona que personifica a Clitemestra, constituyendo un caso único en la cerámica griega por representar el alma de un difunto en un espejo. Posteriormente, este mito gozó de cierto éxito entre los pintores románticos y simbolistas del siglo XIX por permitirles representar lo tenebroso y lo fantasmal, destacando las versiones de John Flaxman (1794), Füssli (1800), Bouguereau (1862), Moreau (1891) o Klimt (1907).

8. Los Grandes Castigados

En la mitología griega contamos con una serie de personajes arquetípicos que fueron sometidos a toda clase de sufrimientos eternos por su insolencia a las divinidades. Todos estos seres que ultrajaron a Zeus acabaron encarcelados en el pozo sin fondo del Tártaro, padeciendo torturas *sine die*. La característica común que unía el destino de estos grandes condenados fue el haber gozado del favor de los dioses hasta que osaron desafiarlos, lo cual supuso un claro mensaje moralizante para todos aquellos que se osaran oponerse al poder establecido. Homero ya distinguió a tres de estos célebres condenados en la *Odisea*: Ticio, al que le devoraban el hígado dos buitres; Tántalo, que intentaba ineficazmente alimentarse; y Sísifo, que estaba obligado una y otra vez a subir una roca a la cima de una montaña. Posteriormente, en época romana, ya con Virgilio terminaron por definirse los famosos condenados, añadiendo a este listado a Ixión y a las Danaides.

El primero de ellos, el gigante Ticio, hijo de la mortal Élara y de Zeus, intentó violar a Leto. Por esta razón, sus hijos, Apolo y Artemis, mataron a Ticio con una descarga de flechas. Una vez en el Tártaro, Zeus condenó al gigante extendiéndolo con los brazos y las piernas sujetos a la tierra para que no pudiera evitar que águilas, buitres y serpientes le devoraran el hígado, el cual se le regeneraba continuamente con las fases de la luna. Desde el punto

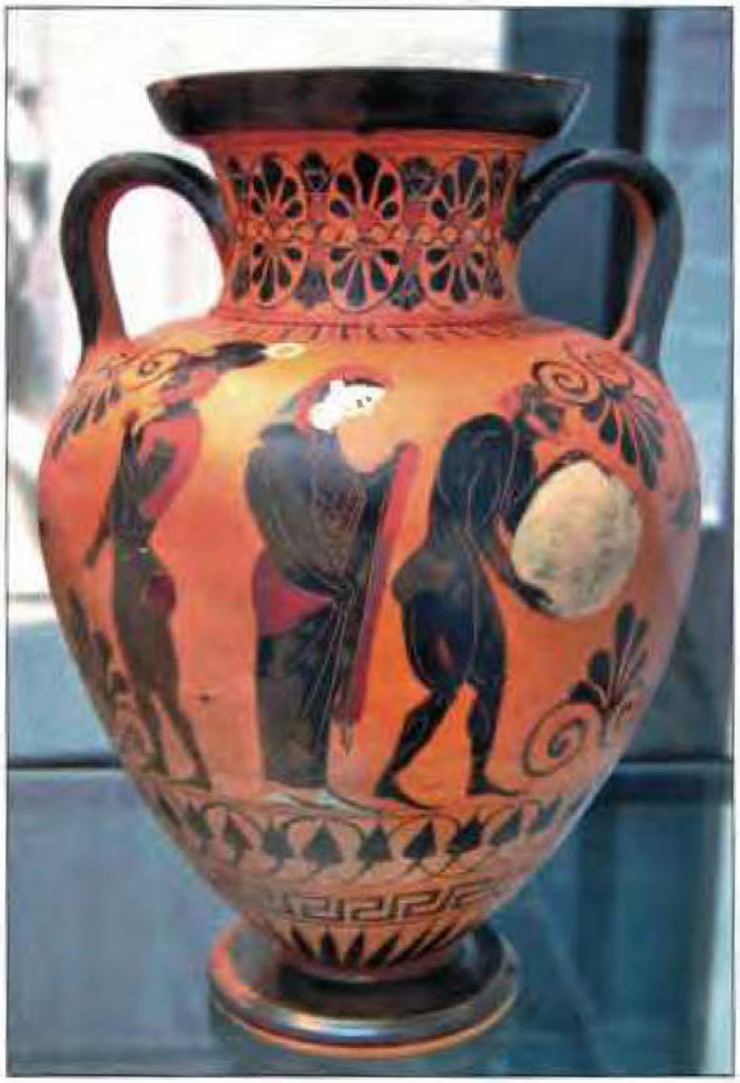
de vista iconográfico fue un tema que adquirió importancia, sobre todo, en la Edad Moderna, siguiendo la narración sobre los condenados de Ovidio (*Metamorfosis* IV, 447-464). Así, sobresalió la versión de Tiziano realizada por encargo de María de Hungría para la gran sala del palacio de Binche en Bruselas hacia 1548. Esta obra supuso una metáfora y advertencia moral para los que desafiasen el poder imperial, en un momento de fuerte enfrentamiento con los príncipes protestantes, integrando el conocido grupo de *Las Furias* al hacer pareja del Sísifo también de la mano del maestro italiano. En España, este mito se popularizó gracias a su representación en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias publicados en 1610, que ejemplificó magníficamente la idea del castigo eterno a través del mote que acompaña la imagen: *Non perit ut possit saepe perire* (*No muere para que pueda morir a menudo*).

Tiziano, *Ticio*, Museo del Prado, Madrid, 1565.

Tántalo fue un monarca frigio, hijo de Zeus y la oceánide Pluto, que recibió la estima de los dioses, asistiendo invitado por éstos a sus banquetes en el Olimpo. Sin embargo, esta cercanía a las divinidades olímpicas provocó que Tántalo se volviera soberbio, y como consecuencia de este exceso de *hybris*, comenzó a divulgar los secretos de los dioses entre los humanos e incluso se atrevió a robar el néctar y la ambrosía de las deidades que otorgaban la inmortalidad. Por si fuera poco, puso a prueba a los dioses, ofreciéndoles en un banquete la carne de su propio hijo, Pélope. Zeus se percató del engaño y encerró a Tántalo en el infierno. Su castigo consistió en estar atado y sumergido en un estanque con el agua hasta el cuello, sufriendo sed y hambre eternamente. Así, el agua huía de su boca cada vez que intentaba beber y las frutas del árbol sobre su cabeza se alejaban cuando pretendía comer. Este mito gozó de cierto éxito durante el Renacimiento y el Barroco, proliferando las obras que sólo mostraban la cabeza de Tántalo sobresaliendo del agua, un buen ejemplo de ello es la miniatura de Holbein conservada en la National Gallery de Washington. Igualmente, abundaron las versiones de Tántalo de cuerpo entero, fuera del agua e intentando alcanzar en vano un fruto, posibilitando que artistas de la talla de Tiziano, Ribera, Giocchino Assereto o Fragonard mostraran sus habilidades para representar la anatomía humana.

Hans Holbein el Joven, *Tántalo*, National Gallery, Washington, 1535.

El gran pecado de Sísifo, fundador de Corinto e hijo de Eolo y de Enárete, fue contarle al dios-río Asopo que su hija Egina fue raptada por Zeus. El dios supremo encolerizado envió a Tánatos, dios de la Muerte, para que lo llevara al Tártaro, aunque Sísifo se las arregló para encadenarlo. La ausencia de Tánatos en la tierra provocó que los seres humanos dejaran de morirse. Ante esta situación, Zeus mandó a Hades que lo apresara y llevara de nuevo al infierno. Antes de ser apresado, Sísifo ordenó a su esposa que no realizase los tradicionales ritos funerarios en su honor. Una vez en el inframundo, Hades se lo recriminó, pero Sísifo le echó la culpa a su esposa y le solicitó al dios que le permitiera volver al mundo de los vivos para castigarla con la condición de volver luego al Tártaro. Hades creyó su palabra, pero Sísifo no regresaría hasta mucho tiempo después, cuando ya era viejo y obligado por Hermes. Por ello, Zeus le impuso un castigo ejemplar que consistió en empujar una roca hasta



Pintor de Anfitrite, *El castigo de Ixión*, British Museum, Londres, 450 a.C.

la cima de una montaña escarpada y cuando estaba a punto de conseguirlo, la piedra caía por la pendiente y tenía que volver a comenzar la acción. La representación de este mito gozó de mucho éxito en la Antigüedad grecolatina, y ya desde el siglo VI a.C. contamos con representaciones en vasos áticos de figuras negras, donde Sísifo aparecía bajo la supervisión de Perséfone o en una metopa del famoso templo de Hera en Paestum.

Ixión fue otro de los grandes castigados de la Antigüedad griega, pese a que Homero no lo citó en sus obras. Este rey de los Lapitas e hijo de Flegias y Perimela, cometió uno de sus primeros pecados al casarse con Día, hija de Deyoneo, al que prometió una gran dote por el enlace. Sin embargo, engañó a su suegro al no cumplir con lo convenido y además lo mató posteriormente. Este crimen atormentó a Ixión, pero Zeus se compadeció de él y lo purificó. Con el tiempo gozó del favor de los dioses e incluso asistió a sus banquetes invitado por Zeus. Pero Ixión, dejándose llevar por la lascivia, intentó seducir a Hera. Zeus, una vez enterado de esto, formó una nube a imagen de su esposa e Ixión se unió a ella sin percatarse del engaño, alardeando de su conquista y engendrando a Centauro. Por ello, Zeus le condenó a girar eternamente en una rueda de fuego fabricada por Hefesto. Este mito comenzó a representarse con cierta asiduidad a partir del siglo V a.C. y contamos con multitud de ejemplos en vasos áticos de figuras rojas, donde Ixión aparece sólo con el instrumento de su castigo eterno, o bien inmovilizado por Hermes y Ares en presencia de Hera mientras Atenea porta la rueda incendiada. Durante la Edad Media, el mito de Ixión se asoció con uno de los pecados capitales, la lujuria. Posteriormente, en la Edad Moderna, resulta especialmente interesante que desaparezca el atributo de su castigo eterno –la rueda incendiada–, y se le representara suspendido en el espacio como efectuó Cornelis Cornelisz van Haarlem en 1588. Esto se debió a que, al formar parte de la serie de los grandes condenados, su identificación no necesitó ir acompañada de distintivos adicionales.

Finalmente, destacaron las cincuenta Danaides, hijas de Dánao, rey de Libia que huyó de su reino para evitar la confrontación con su hermano gemelo, Egipto. Dánao emigró a la región griega de Argos, hasta donde fue perseguido por sus cincuenta sobrinos, quienes lo apresaron y pretendieron casarse con las Danaides para apaciguar las tensiones familiares. Sin embargo, cumpliendo los órdenes de Dánao, sus hijas mataron a sus maridos en el lecho nupcial, a excepción de Hipermestra, que se enamoró de su marido Linceo y lo salvó. Por este motivo, cuando murieron fueron condenadas a llenar eternamente de agua unas tinajas utilizadas para la preparación del baño nupcial, pero estas vasijas tenían un agujero y, por tanto, era imposible llenarlas. Se trató de un tema iconográfico que comenzó a representarse hacia el siglo IV a.C. en vasos apulios, generalmente acompañando a la pareja de Hades y Perséfone. Posteriormente, este mito resurgió en época contemporánea de la mano de autores como Rodin (1885), Waterhouse (1906), Brancusi (1909) o Singer Sargent (1925).

John William Waterhouse, *Las Danaides*, Art Gallery, Aberdeen, 1906.

John Singer Sargent, *Las Danaides*, Museum of Fine Arts, Boston, 1921-25.

9. Conclusiones

Como se ha visto, las creencias y rituales sociales que llevó aparejada la muerte en la cultura grecolatina, fomentaron una concepción del Hades muy fecunda y compleja desde el punto de vista iconográfico, permitiendo que a través de objetos funerarios de toda índole se visualizara una realidad paralela al mundo de los vivos. Este infierno clásico regido por Hades y Perséfone quedó enriquecido con la cultura romana, fijando una serie de tópicos y motivos iconográficos que fueron reactualizados por el Occidente medieval y pasaron a formar parte de la tradición cristiana del infierno.

10. Bibliografía

Bibliografía comentada

DÍEZ DE VELASCO, F. *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Madrid, Trotta, 1995.
Este libro presenta un completo análisis de las diversas creencias y mitos que tuvieron los griegos sobre el tránsito al Más Allá, efectuando especial hincapié en la iconografía funeraria de la época. Nos muestra así la concepción de la muerte y sus cambios tanto en el entorno homérico de época arcaica como tras la caída de las polis griegas.

GARLAND, Robert. *The Greek Way of Death*. New York, Cornell University Press, 1985.
Completo estudio de los ritos funerarios y las actitudes ante la muerte en la sociedad griega desde los tiempos de Homero hasta el siglo IV a.C. Destacando su pormenorizado análisis de la importancia del poder y el estatus en la muerte, las prácticas funerarias y la vida de los difuntos en el Hades.

VERMEULE, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
Detallado estudio sobre lo que significó la muerte en la Grecia Arcaica, utilizando para su justificación toda suerte de fuentes literarias y documentación artística. Su principal aportación fue evidenciar que Grecia presentó diversas consideraciones con respecto a la muerte, algunas de ellas contradictorias entre sí.

Bibliografía general

AGUIRRE, Mercedes. "Relación entre teatro e iconografía: el tema de Orestes y las Erinias", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, nº 19-20, 2006-2007, pp. 357-371.

ARIAS, Pablo Federico. "Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica", en *Revista de Estudios Clásicos*, nº 41, 2014, pp. 37-72.

BREMMER, Jan. *El concepto de alma en la antigua Grecia*. Madrid, Siruela, 2002.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía Clásica. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo, 2000.

CARPENTER, Thomas. *Arte y mito en la Antigua Grecia*. Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

DÍEZ DE VELASCO, Francisco. "Los primeros testimonios del Caronte griego: identidades y discrepancias entre iconografía y literatura", en *Ephialte*, nº 2, 1990, pp. 188-191.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, Sílex, 2008.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*. Madrid, Museo del Prado, 2014.

FERNÁNDEZ HOYA, Alberto. "La estética del tránsito. Visión literaria del infierno en la *Odisea* y el poema de *Gilgamesh*", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 33, 2006.

GAURÍN HINCAPIÉ, Natalia. "Homero, la muerte y el Hades", en *Revista Universidad de Antioquía*, nº 291, 2008, pp. 96-105.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar. "Catábasis y resurrección", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, nº 12, 1999, pp. 129-179.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *Mitología clásica*. Madrid, Alianza Editorial, 2015.

MÁRQUEZ IBAÑEZ, Ana. *Representaciones artísticas sobre la "Divina Comedia": pintura, escultura, grabado e ilustración*. Granada, Universidad de Granada, 2006.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos. "Las Islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 9, 1999, pp. 243-279.

OCHOA SOTO, Igor. *El más allá etrusco en época helenística. Ideología y representación*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

ROMÁN LÓPEZ, María Teresa. "La muerte en el mundo clásico", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, nº 19-20, 2006-2007, pp. 331-355.

VERNANT, Jean Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona, Paidós, 2001.

WHEATCROFT, Alexandra. "On the Topography of the Greek Underworld and the *Orphic* Gold Tablets", en *Prandium: The Journal of Historical Studies*, vol. 3, nº 1, 2014.

ZANNINI QUIRINI, Bruno. "El más allá en las religiones del mundo clásico", en XELLA, Paolo (ed.), *Arqueología del Infierno. El más allá en el mundo antiguo, próximo-oriental y clásico.* Barcelona, Ausa, 1991.

Tercera Parte

ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Borja Franco Llopis

PREFACIO

LA LICITUD DE LAS IMÁGENES Y LOS ORÍGENES DE LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA

1. Introducción.
2. Las primeras manifestaciones del arte cristiano.
3. Las disputas sobre la licitud de la representación de asuntos cristianos en el arte.

1. Introducción

Antes de adentrarnos en estudiar las fuentes de la iconografía cristiana, así como en analizar diversos estudios de caso es fundamental presentar algunas reflexiones sobre cómo surgieron las primeras representaciones visuales de distintos asuntos que posteriormente fueron desarrollados y modificados con el paso de los siglos. Si bien en otras materias del grado de Historia del Arte, como en la de Alta Edad Media, se estudia con detalle cuáles fueron las primeras obras de arte vinculadas al cristianismo, consideramos fundamental en un manual sobre iconografía explicar cómo surgieron, que valor se les dio a las mismas, y, sobre todo, plantear los problemas a los que se enfrentaron los primeros artistas y teólogos a la hora de elegir no sólo los modelos sino si éstos no serían problemáticos, ya que la tradición judía, de la que deriva el cristianismo, estaba en contra de las imágenes. A través de esta introducción sucinta se podrá comprender la evolución conceptual y estilística del arte cristiano que se produce a lo largo de los siglos hasta nuestros días.

2. Las primeras manifestaciones del arte cristiano

Como bien expusiera Grabar (1985, p. 17), las primeras imágenes cristianas aparecieron hacia el año 200 d.C., principalmente en sarcófagos de la zona

de Roma y la Provenza, así como en las pinturas murales de la capilla (baptisterio) de Dura-Europos, en el Éufrates Medio, datadas hacia el 230, imágenes que continúan desarrollándose en las catacumbas, fuente de estudio de la iconografía paleocristiana.

Estas primeras representaciones muestran imágenes de un carácter bastantes abstracto, que se han denominado "imagen-signo", ya que sugieren más que muestran. Se trata de pequeños motivos o imágenes triviales que solo su repetición en un determinado contexto hace comprender el sentido que se les confiere y que les da valor de ilustración de dichas ideas abstractas. Para comprender el significado y el porqué de estas imágenes hay que tener en cuenta que hasta el Edicto de Milán del año 313 promulgado por el emperador Constantino no se dio libertad de culto a los habitantes del Imperio Romano, por lo que los cristianos tenían que ocultar sus símbolos o reutilizar otros procedentes del paganismo para no ser descubiertos, debido a las persecuciones a las que fueron sometidos. La situación relativa a este aspecto mejoró de modo sustancial tras el año 392 cuando Teodosio determinó que el cristianismo sería la religión oficial del Imperio, hecho que contribuyó a un desarrollo mayor de la iconografía y del uso de las imágenes para plasmar sus principales dogmas.

Un ejemplo de estas primeras imágenes signo sería, por ejemplo, la del pez entre los panes, que aparece en las Catacumbas de san Calixto en Roma, cuya simbología está ligada al sacramento de la Eucaristía. El uso de dicho animal, cuyo nombre griego es ictus (*ΙΧΘΥΣ*), estaría vinculado a que dichas letras servirían de acrónimo de la idea de "Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador". La idea de Jesucristo como pescador de almas está implícita también en su uso, así como su combinación con el pan, elemento clave en la consagración de la Última Cena, donde el Salvador transforma el vino en su sangre y el pan en su cuerpo. La combinación, pues, de los panes y los peces sirve para ilustrar a la perfección uno de los dogmas más importantes de la religión cristiana: la transubstanciación.

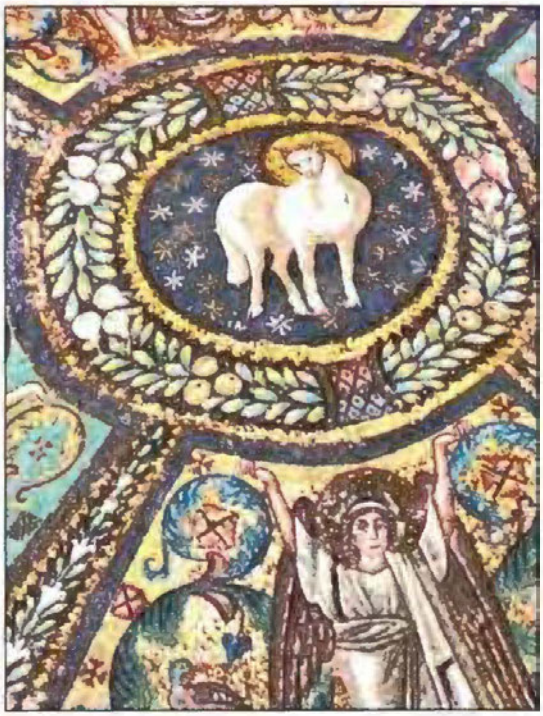
Otras veces, dependiendo del contexto, el pez y el pan, también podría estar vinculado, de modo paralelo, con el milagro de la multiplicación de los panes y de los peces (Mt 14: 13-21; Mc 6: 30-44; Lc 9: 10-17 y Jn 6: 1-15) que realizara Cristo para dar de comer a un gran número de fieles hambrientos, donde, a su vez, se puede encontrar una clara vinculación con algunas de las parábolas que expusieran dicho personaje en distintos momentos de su vida, donde se relaciona dicho pan con su cuerpo: "Yo soy el pan de Vida. El que viene a mí jamás tendrá hambre. El que cree en mí jamás tendrá sed" (Jn 6: 35).

Este mismo uso de animales con significado moral podría ejemplificarse con la aparición de la figura del pavo real, vinculado con la Resurrección de Cristo, pues cambia su rico plumaje por otro nuevo justo en el periodo de la Pascua, momento en el cual se produce todo el ciclo de la Pasión y muerte del Salvador. O, también, con el cordero, pues desde los primeros tiempos del cristianismo se asimiló la muerte del profeta con el sacrificio del cordero de la

Pascua judía instituida por Moisés antes del Éxodo. Además, en diversos momentos del Nuevo Testamento el propio Cristo se autodefine como el Cordero de Dios (*Agnus Dei*), que quita el pecado del mundo. Su representación con dicha simbología no se dio sólo en el primer arte cristiano sino que fue habitual durante siglos, bien en las portadas románicas y góticas de modo individual, como acompañando a santos como santa Inés o a san Juan Bautista.

Pez de las Catacumbas de San Calixto, Roma. Cripta de Santa Lucina, siglo II d.C.

Distintos animales de la decoración del Mausoleo de Santa Costanza, Roma. Entre ellos vemos el pavo real.



Agnus Dei. Mosaico de San Vital de Rávena, siglo VI.

San Juan Bautista. Jerónimo Jacinto de Espinosa, c. 1645, Museo del Prado, Madrid.

Otro de los símbolos más utilizados dentro de la primera iconografía cristiana fue el del crismón, el monograma que representa el nombre de Cristo en griego, que entrelaza la X (ji) y la P (ro) y que, por tanto, se convierte en una alusión directa al Salvador. A veces puede aparecer con la primera y última letra del alfabeto griego (alfa y omega) pues en el Apocalipsis, relacionado con la figura de Dios, se escribe "Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último" (Ap 1: 11).

Crismón decorando un sarcófago
con la Resurrección de Cristo,
siglo IV d.C., Museos Vaticanos, Roma.

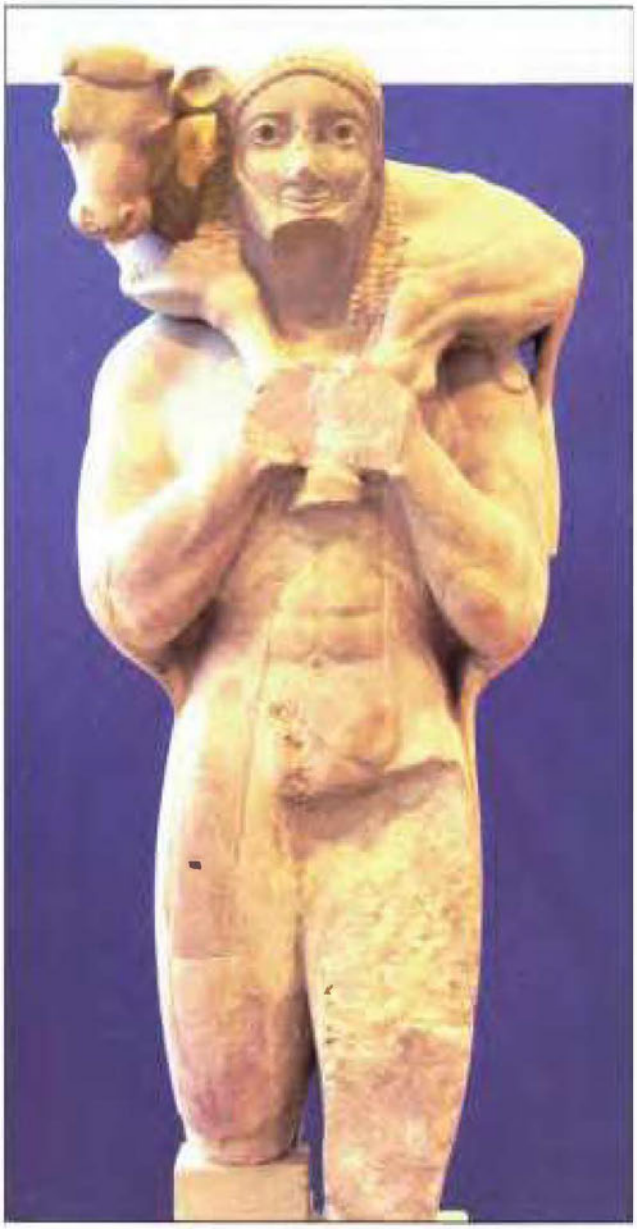
Estas representaciones de animales y de objetos simbólicos se combinaban con otras manifestaciones antropomórficas. Entre las múltiples que podemos citar estarían las imágenes de orantes en los cubículos de las catacumbas, o también las escenas vinculadas con la Resurrección centradas en textos del Antiguo Testamento, que sirven para ratificar que con la venida de Cristo se renueva la Alianza que se había firmado con Dios en el Sinaí. Con este sentido se podría incluir la historia bíblica de Jonás, de la cual se hablará en capítulos sucesivos, así como la del Buen Pastor. Esta última está vinculada con la parábola del Antiguo Testamento (Salmo 23) que reza "El señor es mi pastor, nada me falta", trasunto del texto del Evangelio de Lucas (15: 3-7): "¿Quién

habrá entre vosotros que, teniendo cien ovejas y habiendo perdido una de ellas no deje las noventa y nueve en el desierto, y vaya en busca de la perdida hasta que la halle? Y una vez hallada, la pone alegre sobre sus hombros". Cristo se convierte a través de esta idea en el Buen Pastor que devuelve a los pecadores extraviados al seno de la Iglesia.

Orantes de la Catacumba de San Genaro, siglos IV-V d.C., Roma.

Buen pastor, Mausoleo de Gala Placidia, siglo V, Rávena.

Otro aspecto importante relacionado con la creación de estas imágenes-signo es que gran parte de ellas se basaron en la propia tradición griega, al no poseer el cristianismo referentes hebraicos en los que inspirarse por su conocido aniconismo. Como ejemplo claro se podría señalar la representación del *Moscóforo*, exvoto que representaba a un joven llevando al sacrificio un ternero sobre los hombros. Tomando como modelo estas imágenes nos encontramos a un Cristo con los rasgos de un adolescente imberbe que viste una túnica corta sin magnas portando al cordero sobre sus hombros, tomando el significado del pastor que guía a sus ovejas, como se citó anteriormente.



Moscóforo, siglo VI a.C., Museo de la Acrópolis, Atenas.

3. Las disputas sobre la licitud de la representación de asuntos cristianos en el arte

El surgimiento de una iconografía cristiana en el siglo III comportó una serie de problemas que se solventaron a través de airadas disputas entre los teólogos cristianos. Si entendemos que la nueva religión surgida tras la venida del Mesías reconocía las enseñanzas del Antiguo Testamento como propias, en dichas escrituras se niega en dos ocasiones la licitud de las representaciones visuales con fines religiosos. En el Deuteronomio podemos leer: "No os hagáis ningún ídolo ni figura de las que el Señor vuestro Dios os ha prohibido hacer, porque el Señor vuestro Dios es un dios celoso, ¡un fuego que todo lo consume!" (Dt 4: 19-20). Esta sentencia se completa con la del libro del Éxodo (20: 3-4), que dará germen al segundo mandamiento recibido por Moisés en el Monte Sinaí: "No te harás escultura alguna o imagen de nada de lo que hay arriba en el cielo, abajo en la tierra, o en el agua debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, ni les rendirás culto; porque yo, el Señor tu Dios, soy un Dios celoso que castiga en sus hijos, nietos y biznietos la maldad de los padres que me aborrecen; pero con los que me aman y guardan mis mandamientos, soy misericordioso por mil generaciones". En ambas vemos la existencia de un Dios celoso y violento contra aquellos que osan incumplir dicho mandato, que negaba la adoración de las imágenes, tildando a quienes caían en este error de idólatras.

De todas maneras, no son las únicas citas en el Antiguo Testamento donde se alude contra los ídolos. La crítica a los mismos son constantes en otros libros de la ley hebraica. Por citar dos ejemplos más, en el *Libro de la Sabiduría* (Sab 14: 8) se puede leer: "¡Maldita la madera de la que se hace un ídolo! ¡Maldito el ídolo y el que lo hace: éste, por haberlo fabricado, y aquél, porque siendo cosa que se pudre fue llamado dios! Pero maldito sea el ídolo hecho por manos humanas. Que les vaya mal al ídolo y a quien lo hizo: al ídolo por ser adorado como un dios, a pesar de que se pudre, y al hombre por haberlo fabricado". Como vemos, aquí se critica incluso al artista que hace visible la divinidad, como algo prohibido y se compara a los ídolos con trozos de madera, algo que también será recuperado por los protestantes o musulmanes cuando critican al cristianismo.

Todo ello produjo cierta reacción negativa por parte de la sección más conservadora de la Iglesia frente a estas representaciones. Todo este fenómeno de críticas contra las imágenes, así como las contrarréplicas que distintos teólogos realizaron a favor de las mismas es realmente complejo y un estudio pormenorizado nos apartaría del objeto de nuestro estudio, que es el de encuadrar el nacimiento del arte cristiano para entender cómo evolucionó la iconografía desde sus orígenes hasta la actualidad, de ahí que en los siguientes párrafos solo se muestren algunas de las muchas opiniones, concilios o publicaciones que se vertieron al respecto, siendo conscientes de que se puede caer en una simplificación no del todo real de dicha diatriba.

El primer Concilio donde se trató dicho asunto fue el de Elvira (305-311 d.C.), también conocido como Ilibertano. Éste fue celebrado en territorio hispánico, donde se legisló en su canon 36: "Que no se hagan pinturas para la iglesia. Se decidió que no debe haber pinturas en la iglesia, a fin de que aquello que se honra y se adora no se vea pintado en las paredes". Este fragmento fue fundamental para todos aquellos reformadores en contra de las imágenes, no solo durante el medioevo, sino incluso en el siglo XVI, pues Calvino (1509-1564) en su *Institución de la religión cristiana* lo citó como uno de los principales referentes para defender la eliminación de las imágenes de las iglesias, "depurando" con ello los espacios sacros y "liberando" al cristianismo del pecado de idolatría.

Las palabras del Concilio de Elvira fueron también compartidas por otro personaje ilustre del mundo paleocristiano. Eusebio de Cesarea (siglo IV) sería uno de los primeros nombres propios en clamar contra estas representaciones y el lujo que poco a poco fueron tomando. Éste, en una carta que se conserva enviada a Constanza, hermana del emperador Constantino, se niega a enviarle ninguna imagen: "Me escribiste también sobre alguna supuesta imagen de Cristo que querías que te enviara. Pero ¿qué clase de cosa es lo que tú llamas imagen de Cristo? No sé lo que te indujo a solicitar que se pintara una imagen de Nuestro Salvador. ¿Qué clase de imagen de Cristo buscas? ¿La verdadera e inalterable que tiene sus características esenciales, o la que adoptó para nuestra salvación cuando adoptó la forma de un siervo? [...] Pero si lo que quieres pedirme es la imagen, no de Su forma transformada en la de Dios, sino la de la carne mortal antes de su transformación, es que has olvidado ese pasaje en el que Dios establece la ley de que ningún retrato se puede hacer de lo que está en el cielo o en la tierra".

Esta corriente se intensificó en el siglo VIII, cuando se celebró el Concilio de Hieria (754) también conocido como el primer Concilio Iconoclasta, donde participaron más de trescientos obispos convocados por el de Éfeso (dado que el Patriarca de Constantinopla había fallecido recientemente y no contaron con representación papal) bajo el patrocinio del emperador oriental Constantino V, que llevaba todo su mandato luchando contra la existencia de imágenes en lugares sacros, perpetrando diversos ataques iconoclastas. En él se describió que "el ilícito arte de pintar es injurioso para la crucial doctrina de nuestra salvación, esto es, la Encarnación de Cristo", sancionando, con ello, estas representaciones, tildándolas de heréticas y paganas. Así pues critica a los iconódulos, término utilizado para definir a aquellos que consideran lícitas las pinturas y esculturas en los templos, pues "acuden a otra ruin excusa, esto es, que 'nosotros pintamos sólo la imagen de la carne, que hemos visto y tocado y con la que hemos vivido', que es una impiedad y una invención del maligno ingenio [...]. ¿Cómo osaban figurar con el obsceno arte de los paganos a la muy alabada Madre de Dios, que estaba cubierta por la plenitud de la divinidad, a través de quien una inaccesible luz brilla para nosotros, que es más alta que los cielos y más santa que los querubines? ¿O bien a los santos que reinan

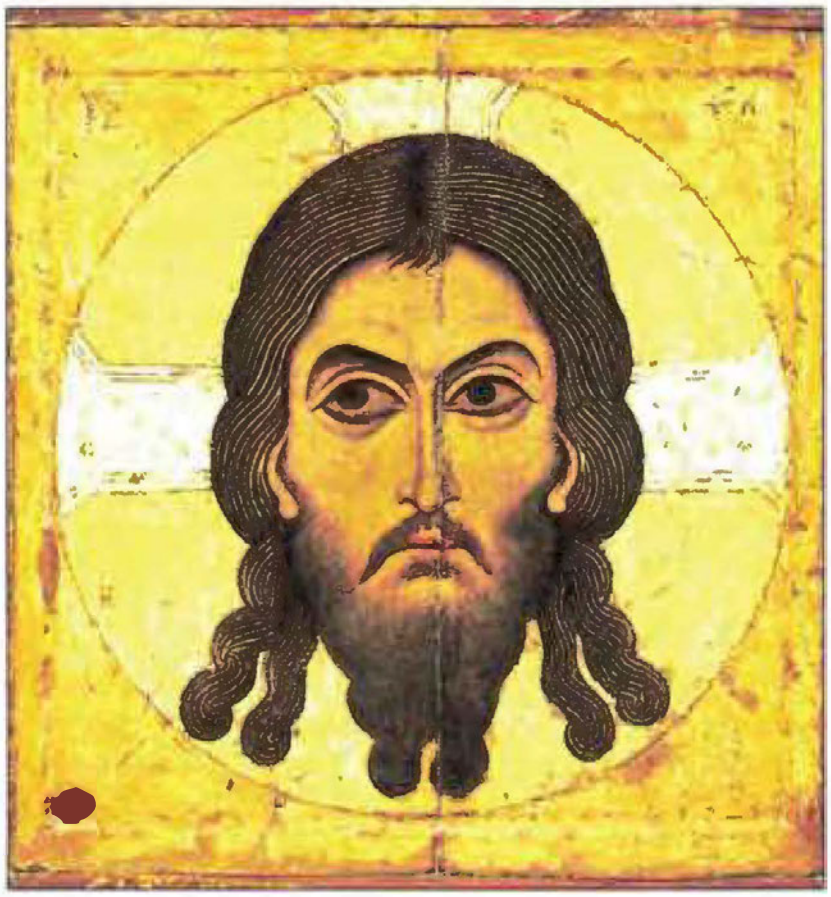
con Cristo y se sientan junto a él para juzgar al mundo y participar de su gloria [...] no se avergüenzan de representarlos por medio del arte pagano?".

Esta posición fue criticada por otros tantos teólogos, como san Juan Damasceno (675-749), quien años antes del concilio citado con anterioridad, reprende la actitud del Emperador de Constantinopla defendiendo la práctica de la veneración, que no adoración, de las imágenes religiosas contra los iconoclastas. La diferenciación entre estos dos términos [veneración y adoración (latría)] es fundamental en la historia de la Iglesia, como veremos en párrafos sucesivos. Para él, las imágenes tenían un fin pedagógico, ayudaban a comprender mejor los dogmas de la fe. Damasceno afirmó en su libro *De Imaginibus Oratione*:

> "Primero, ¿qué es una imagen? Una imagen es un parecido, un modelo o una figura de algo, de forma que muestra en sí misma al sujeto representado. [...] Segundo, ¿cuál es el propósito de una imagen? Cada imagen es afirmativa e indicativa de algo escondido [...] Cuando no tengo libros, o mis pensamientos me torturan por gustar de la lectura, me voy a la iglesia que es asilo abierto a todas las enfermedades del alma. La frescura de las pinturas atrae mi mirada, cautiva mi vista, así [...] insensiblemente lleva mi alma a alabar a Dios. Considero el valor del mártir, la corona con la cual es recompensado, su ardor inflama mi emulación, caigo a tierra y rezo a Dios por medio de la intercesión del mártir y obtengo mi salvación".

Con ello vemos la ratificación de un valor pedagógico del arte, así como la relación de la pintura con la oratoria, algo que ya había sucedido en el mundo de los gentiles, cuando Horacio, en su *Ars Poetica* expuso que la poesía es como la pintura (*ut pictura poesis*). Esta idea también fue reutilizada más tarde, en el II Concilio de Nicea (787) y en gran parte de la teología medieval, que entendía el arte como *Biblia Pauperum*, es decir, el mejor modo de hacer llegar a los iletrados las complejas ideas e historias expuestas no sólo en los textos bíblicos sino vinculadas a la historia de la Iglesia en general. El arte tiene la capacidad de enseñar y por ello debe de ser correcto, basado en los textos canónicos, pues de no ser así, podría inculcar falsos dogmas en los feligreses e iniciarse, con ello, herejías. Esta defensa del arte con fin pedagógico se mantiene en gran parte de los teólogos hasta nuestros días, incluso, como veremos, Lutero la defiende. Partiendo de esta idea se entiende el interés por parte de la Iglesia de controlar la iconografía de los principales ciclos religiosos, para evitar desviaciones; y, también determinó que se escribieran diversos tratados que explicaran de modo detenido el mejor modo de hacer comprensibles mediante imágenes las historias bíblicas a los feligreses. Estos textos principalmente suelen nacer en momentos de crisis interna del cristianismo, tras la realización de concilios contra las distintas herejías que se desarrollaron en la historia.

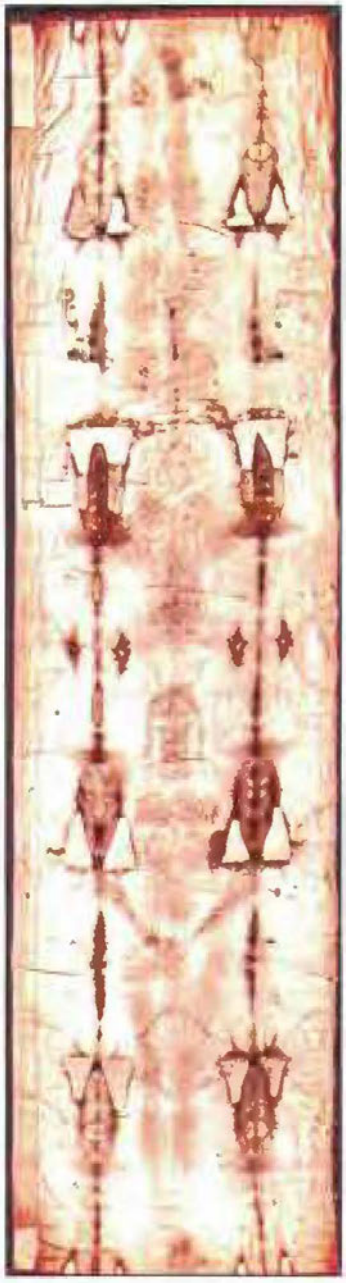
También es necesario recordar otros argumentos esgrimidos a favor de las representaciones visuales de la divinidad. Diversos teólogos incidieron en cómo el Éxodo y el Deuteronomio son libros del Antiguo Testamento, de la Antigua Alianza con Dios, insistiendo que con la venida de Cristo se renovó dicha alianza, se "actualizó", por decirlo de un modo más simple. De hecho, con el nacimiento del Salvador, Dios (intangible) se hizo hombre ("el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros", Jn 1: 18), es decir, Dios se hizo "visible" a través de su Hijo, y, por tanto, este hecho puede dar pie a su representación. Además, los teólogos también acuden a distintos pasajes en los que Cristo plasma su efigie en alguna tela. Así sucedió en la historia del Santo Mandylion. Cuenta la leyenda, recogida por el propio Eusebio de Cesarea, que el rey Abgaro V de Edesa escribió a Cristo pidiéndole que fuera a curarle, a lo que Él respondió que enviaría a un discípulo a su palacio para tal fin. El elegido fue Tadeo (mencionando en Lc 10: 1-24), y acudió portando un lienzo milagroso de la faz del Salvador mediante el cual se produjo la sanación del monarca. Esta leyenda fue ilustrada en diversas ocasiones y, además, tomada como un ejemplo del poder de las imágenes sacras y la permisión de Cristo de las mismas.



Salvador basado en la túnica del Mandylion, siglo XII, Tretiakov Gallery, Moscú.

Dicha historia, habitualmente, es complementada con la de la Verónica, pues de nuevo la faz del Salvador quedó plasmada en un lienzo. En este caso se produjo cuando éste, camino del Calvario se detiene y limpia su rostro sudoroso y ensangrentado en el paño de esta santa mujer, quien asombrada comprueba que su faz queda impresa en la tela. Como último ejemplo podríamos citar el del Santo Sudario, conservado a día de hoy en Milán, donde Cristo, tras resucitar, dejó allí supuestamente las marcas de su cuerpo. Así pues, Jesús, y con ello Dios hecho hombre, se hizo visible y todo ello licita su representación visual.

La Verónica, Domenikos Theotokópoulos, El Greco, c. 1580, Museo de Santa Cruz, Toledo.



Santo Sudario, Turín.

Un último ejemplo que sirvió para avalar la licitud de las imágenes fue que el propio san Lucas pintó a la Virgen, pues a él se le atribuye el primer retrato de la Madre de Dios. Si Cristo y María permitieron tal representación, ¿por qué no la Iglesia iba a defender el uso de las pinturas y esculturas a pesar de los cánones del Antiguo Testamento?

Por otro lado, el debate surgido durante los primeros años del cristianismo, no se refiere sólo a la posibilidad de crear o no imágenes de Cristo, sino también a qué culto se le debía dar, pues en la Antigüedad los gentiles (romanos) fueron tildados de idólatras por adorar esculturas de sus dioses. Este asunto es sumamente complicado, ¿qué distinguía a los cristianos de los gentiles en su relación con las imágenes sacras?, ¿qué culto se le debía rendir a una representación visual de la divinidad o de los distintos personajes sagrados que ilustraron las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento? Estas fueron algunas preguntas que se hicieron los principales teólogos de la historia del cristianismo con el fin de regular el uso de las mismas. En torno a este concepto se desarrollaron diversos argumentos teológicos y surgieron dos términos fundamentales: *dulía* y *latría*. Ambos nacieron en la Iglesia Oriental donde se utilizaron por primera vez para referirse al culto de las imágenes. Podríamos definir *latría* como la adoración a dicha imagen y *dulía* como la veneración de la misma. Dicha adoración, siguiendo los cánones bíblicos, estaría prohibida, siendo, por tanto, la dulía, el acto adecuado con respecto a este hecho, principalmente en lo referido a los santos.

Ya san Agustín (siglo V) en su *Ciudad de Dios* (capítulo X) intentó distinguir el culto que se le debía de dar a Dios frente a otros objetos de la creación, pero hay que esperar al citado anteriormente II Concilio de Nicea para que se legislara que la adoración sólo estaba reservada a Dios, mientras que las imágenes eran merecedoras de la *proskynesis*, esto es, el acto de culto consistente en arrodillarse delante de ellas hasta besar el suelo. Estas imágenes no tenían, para ellos, ninguna virtud por sí mismas, por ser objetos meramente materiales, pero sí que participaban por su similitud con el referente (santo, Virgen u otra historia cristiana), su valor sería el de hacer visible un concepto intangible, recordando al fiel algún pasaje o elemento clave de la propia historia de la religión, y, con ello, cumplir con ese fin didáctico de las imágenes que se expuso con anterioridad.

No es la intención de este texto profundizar en el debate que se abrió desde entonces en el seno del cristianismo, como se ha indicado, por ejemplo, a través de las querellas iconoclastas, pero sí es necesario remarcar que siempre estuvo vivo y que influyó no sólo en la iconografía del arte cristiano, sino también en la concepción del arte y sus funciones. No debemos olvidar que el propio Lutero revitalizó esta diatriba con sus críticas a la Iglesia como idólatra, por el alto valor supersticioso que se otorgaba a cada imagen (su uso para sanar, para pedir por la llegada de la lluvia, para prevenir la muerte en los viajes, etc.), hecho que desembocó en que los protestantes más radicales cometieran

actos iconoclastas o de destrucción de aquellas manifestaciones sacras, entendidas como ídolos, que apartaban al feligrés de la verdadera religión. La Iglesia, a través de distintos tratados trató de controlar el culto a las imágenes y defenderse de los ataques iconoclastas. Un ejemplo sería el tratado escrito por el cardenal Gabrielle Paleotti (1522-1597). En su texto, por ejemplo, define qué es una imagen frente a una "imagen sacra", con el fin de hacer más comprensible el valor que estas representaciones tuvieron. En sus escritos también volvió a insistir en el valor pedagógico del arte (uno de los hechos que no era debatido por los protestantes, pues también afirmó Lutero que estas imágenes lo poseían). Por último, otro aspecto fundamental del tratado de Paleotti sería el de, continuando la tradición anterior, recordar la diferencia entre "latría" y "dulía". Para él, siguiendo la ortodoxia de la Iglesia, a una imagen se la venera por lo que representa, no por poseer un bien en sí misma, ni porque se espere algo de ella, hecho que contrastaba con la piedad popular que estaba llena de supersticiones.

Esta polémica sobre el papel de las imágenes y su defensa como elementos claves en la educación y el conocimiento de la religión cristiana o católica (tras la secesión de los protestantes) siguió reproduciéndose incluso en tratados, como el de fray Interián de Ayala, en el siglo XVIII, hecho que deja de manifiesto la viveza de dicho problema teológico y la importancia del arte dentro del pensamiento eclesiástico. El texto de Interián provocó una revisión de los modos de representación de las historias bíblicas y de los santos, que como veremos en el siguiente epígrafe, fue de suma importancia en la evolución de la historia del arte europeo.

Tema 8

PRINCIPALES FUENTES TEXTUALES DEL ARTE CRISTIANO

1. Introducción.
2. La Biblia.
   2.1. El Antiguo Testamento.
   2.2. El Nuevo Testamento.
3. Los evangelios apócrifos.
4. Hagiografía: fuentes para el estudio de la iconografía de los santos.
   4.1. Las *Actas Martiriales* y el estudio de las representaciones hagiográficas.
   4.2. Los *Flos Sanctorum*: la *Leyenda Dorada*, los textos postridentinos y las recopilaciones de vidas de santos.
5. Otras fuentes sobre simbolismo cristiano: los fisiólogos y bestiarios.
6. Bibliografía.

1. Introducción

En este capítulo dedicado a las fuentes del arte cristiano se intentarán analizar los principales textos que todo historiador del arte debe conocer para poder identificar distintas escenas de la iconografía religiosa, por lo cual su estudio se convertirá en una herramienta base para la interpretación de los episodios que conforman el imaginario del arte cristiano occidental. Es necesario indicar que se han obviado, de modo totalmente voluntario, muchos libros que también completarían los aquí expuestos: las referencias a la patrística latina, la literatura de homilética o de sermones, textos litúrgicos, la literatura mística y devocional, textos paganos sobre calendarios o zodiacos pero que fueron reutilizados con fines morales por el cristianismo, por citar algunos ejemplos. Como se ha indicado, ha sido una omisión voluntaria y realizada tras una reflexión por parte de los autores del libro. El estudio pormenorizado de cada una de las fuentes anteriormente citadas hubiera supuesto tal volumen de datos y de matizaciones que hubiera perdido el fin didáctico de este manual de la asignatura pues, como se podrá comprobar, la intención de este capítulo no es sólo

explicar dónde encontrar las historias que aparecen representadas en pinturas o esculturas, sino también comprender el propio significado del texto en sí y aportar diversos ejemplos que complementen los estudios de caso que se analizarán de modo más extenso en los capítulos sucesivos.

Partiendo de esta idea, se han clasificado las fuentes según su tipología, se ha explicado la estructura de las mismas, incluyendo incluso las abreviaturas en su citación para que el lector se familiarice con ellas, y, por último, se han extractado algunos ejemplos que sirvan para conocer la trascendencia iconográfica de tales textos. Asuntos como la representación de la Inmaculada Concepción o el Tetramorfos, que no han podido ser incluidos en capítulos sucesivos, aparecen aquí analizados como breves estudios de caso relacionados con sus fuentes. Como se indicó en la introducción, el presente texto no se trata de una suerte de diccionario de temas cristianos, sino que se plantea como una herramienta de análisis de la iconografía cristiana, de ahí que se optara por la presente estructura.

Por último, es necesario indicar también que, como colofón a los textos bíblicos así como la literatura hagiográfica, los dos grandes ejes que vehiculan este segundo capítulo, se ha incluido una suerte de adenda sobre una fuente muy útil para el estudio de la iconografía de un elemento, que a veces puede parecer marginal, como es la representación de los animales, plantas u otros seres de la naturaleza, pero que posee una fuerte carga simbólica y moral desde el mundo medieval, nos referimos al fisiólogo y los bestiarios, textos indispensables para conocer la amplia cultura visual y simbólica occidental.

2. La Biblia como fuente iconográfica

Como es bien sabido, la Biblia es el libro por excelencia de la religión cristiana. Está compuesta por dos bloques fundamentales: el Antiguo y el Nuevo Testamento. En el primero de ellos se narra, siendo muy sintéticos, los orígenes del mundo así como de la alianza creada entre el pueblo judío y Dios (Yahvé). Este texto es común a los judíos, para quienes todavía no se ha producido la llegada del Mesías. En el segundo bloque, esto es, el Nuevo Testamento se explica el nacimiento, la vida, la muerte y resurrección de Cristo a través de la cual se redimió a los seres humanos del pecado original. Todo ello se completa con una suerte de cartas enviadas por sus discípulos que nos narran el proceso de evangelización y expansión del cristianismo; diversos hechos vinculados con la vida de los apóstoles, y, por último, la llegada del Apocalipsis y el Juicio final, con el que se concluye todo el ciclo iniciado con la creación del mundo y del ser humano. Este Nuevo Testamento supone, como se ha comentado, una renovación de la alianza primigenia, gracias a la venida del Salvador y su sacrificio por la humanidad. Por tanto, este libro sagrado será el punto de partida de la mayor parte de las representaciones visuales sobre la

historia de la Iglesia, de ahí que sea de capital importancia conocerlo para el estudio de la iconografía cristiana.

El paralelo entre Antiguo y Nuevo Testamento está ya presente en la propia estructura de la Biblia, pues el relato de los Evangelios enfatiza ciertos pasajes o comportamientos de Cristo que pueden encontrarse en otros textos del Antiguo Testamento, con el fin de defender la llegada de Éste como constatación de la venida del Mesías y, con ello, el cumplimiento de lo anunciado por los profetas. Estos vínculos literarios y temáticos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento son conocidos como "prefiguraciones", y fueron representados de modo muy habitual en diversos programas utilizando una narrativa en paralelo de escenas de ambos textos. Esta representación en paralelo cumplía el fin didáctico del arte y hacía visible las concomitancias y relaciones entre unos y otros textos. De este modo, en gran parte de los ciclos que tienen como fin hacer patente dicha alianza se utiliza una estructura bipartita o en paralelo, estando las escenas divididas en dos niveles: en uno se representarán aquellos pasajes de la antigua alianza y, en otro, su relación con la venida de Cristo. Con este tipo de narración se facilitaba las identificaciones de ambas historias. De todos modos se debe indicar que no siempre es necesario que aparezcan ambas en esta secuencia en forma de binomio, en ciertas ocasiones, simplemente se representa una de las dos partes y se presupone que el espectador ya sabe su referente bíblico, de ahí la importancia que supone su conocimiento para identificarlas y poder comprender su significado.

Será habitual, en este juego de comparaciones, encontrar la figura de Cristo entendido como el nuevo Adán; la de la Virgen como la contraposición a la pecadora y sensual Eva; o, por citar otro ejemplo, la aparición en las portadas de las Iglesias de los profetas u hombres ilustres del Antiguo Testamento (Abraham, Moisés, Balaam, Salomón, etc.) frente a los Apóstoles. Con todo ello, la ubicación pareada de personajes de ambas partes de la Biblia, permite legitimar el propio cristianismo frente al culto hebraico que no reconoce la venida del Salvador, y con ello, la idea de Cristo como Mesías.

Un ejemplo paradigmático podemos encontrarlo en la decoración del trascoro de la Catedral de Valencia, actualmente transportado a la Capilla del Santo Cáliz de la seo valentina. Esta obra, una de las primeras manifestaciones de la escultura renacentista hispánica, obra de Giuliano di Nofri di Romolo (que trabajara previamente con Lorenzo Ghiberti en las puertas del Baptisterio del Duomo de Florencia), presenta doce escenas, seis en la parte baja relativas al Antiguo Testamento, como prefiguraciones cristológicas de las seis superiores, ya novotestamentarias. Con ello se cumple la estructura de narración en paralelo que se citó con anterioridad. En el lado izquierdo, en la parte inferior se representa a Moisés mientras levanta la serpiente de bronce en el desierto (Núm 21: 9), que se corresponde a Jesucristo levantando la cruz de la superior. Le sigue Sansón que arranca las puertas de la ciudad de Gaza (Jueces 16) relacionado con Cristo descendiendo a los infiernos mientras pisa

las puertas del mismo (Hechos 2: 31). En tercer lugar se esculpió a Jonás devuelto vivo del vientre de la ballena (Jonás 1:17, 2:10) prefiguración de Jesús resucitando de entre los muertos (Mc 16: 1-11; Mt 28: 1-10; Lc 24: 1-14; Jn 20: 1-10). Separando estas seis escenas, actualmente se encuentra el Santo Cáliz, el supuesto Santo Grial con el que se realizó la bendición de la Última Cena.

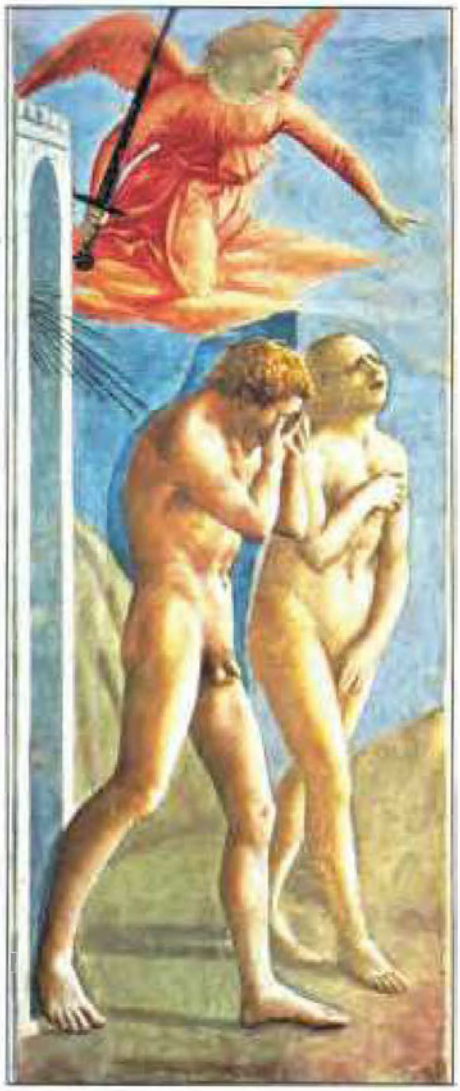
Trascoro de la Catedral de Valencia, Giuliano di Nofri, siglo XV.

En el lado contiguo del mismo se plasmó a Elías y el carro de fuego (2 Reyes 2: 11) vinculado con la Ascensión de Cristo (Lc 24: 50-53; Mc 16: 19; Hecho, 1: 9-11); a Moisés recibiendo las tablas de la ley en el monte Sinaí (Éx 20: 2.17; Dt 5: 6-21), en este caso relacionado con la representación de Pentecostés, esto es, la venída del Espíritu Santo sobre los Apóstoles y la Virgen María (Hechos 2: 1-41). Y para concluir el programa: Salomón cuando sienta a su madre Betsabé en el trono (1 Reyes 2: 19) prefigurando cuando Jesucristo corona a su Madre en el cielo (Ap 12). Así pues, a través de este ejemplo hemos podido comprobar cómo se construyen tradicionalmente las prefiguraciones, vinculando dos escenas, una de cada Testamento, que guardan alguna relación formal (principalmente de acción o de movimiento visivo), pero sobre todo, de significado de modo paralelo. Esta técnica es habitual en numerosas piezas de la Historia del Arte. Además, como se ha indicado, en ciertas ocasiones se introducen sólo escenas veterotestamentarias (del Antiguo Testamento) dentro de un contexto cristológico (relacionado con el Nuevo) que adquieren un valor de precedente de algo que sucedió más tarde

en la historia eclesiástica. Gracias al papel de los sermones estos vínculos entre las prefiguraciones y las escenas del Nuevo Testamento eran bien conocidos por el espectador, pues es necesario insistir en el papel didáctico de la propia historia de las imágenes. No debemos, en ese sentido, infravalorar la capacidad del espectador de crear tales vínculos, pues la homilética y las prédicas delante de tales piezas fueron una herramienta habitual en el proceso educativo del fiel. El hecho de que en la actualidad nos cueste más entender dichos paralelismos no es señal de que en la cultura visual del pasado fueran conocidos y entendidos.

2.1. *El Antiguo Testamento*

Para explicar los principales temas iconográficos que encontramos en esta fuente es necesario dividirlos dentro de los distintos volúmenes que componen este conjunto de textos. El Antiguo Testamento comienza con el conocido Pentateuco, que engloba 5 libros en su seno[1]: el Génesis (Gn o Gen), Éxodo (Ex), Levítico (Lv o Lev), Nombres (Nm o Num) y Deuteronomio (Dt). En ellos podemos encontrar, como principales asuntos iconográficos, el ciclo de la Creación (al que dedicaremos un capítulo del presente manual), el Pecado Original y la consiguiente expulsión del Paraíso de Adán y Eva, el Éxodo del pueblo judío en búsqueda de la tierra prometida, en cuyo interludio se produce la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés en el Sinaí, el Sacrificio de Isaac, y, también, la narración del Diluvio Universal, entre otros asuntos. Este conjunto de textos se convierte en la base de la doctrina tanto judía como cristiana, pues es donde se fundamenta la alianza entre Yavhé y el pueblo, de ahí que sean altamente representados en la Historia del Arte.

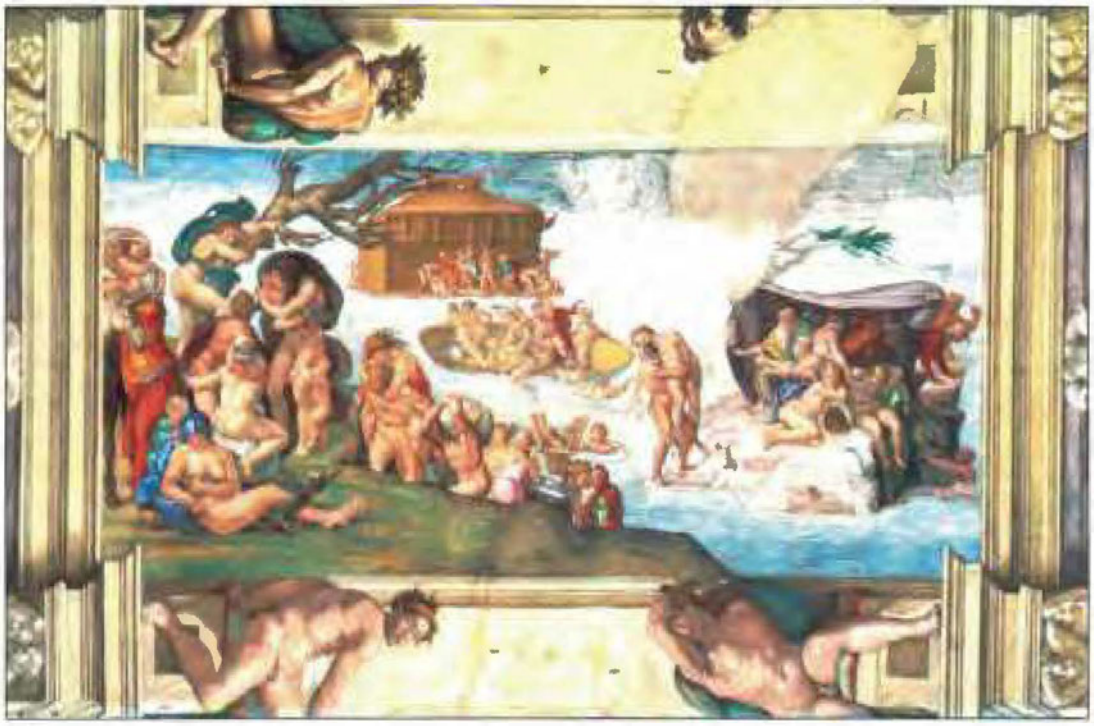


Expulsión de Adán y Eva del Paraíso, Masaccio, 1426-1427, Capilla Brancacci, Florencia.

[1] Entre paréntesis incluimos las abreviaturas habituales para dichos libros, que serán las que utilizaremos a lo largo de estos capítulos y el modo en que deben de ser citados cuando se trabaja con ellos.

Moisés y las tablas en el Sinaí, Biblia Ilustrada de Gustave Doré, 1866.

Sacrificio de Isaac, Pedro Orrente, 1616, Museo de Bellas Artes, Bilbao.



Diluvio Universal, Miguel Ángel, c. 1509, Capilla Sixtina, Roma.

A este primer núcleo debemos añadir el conocido como los "Libros Históricos", que incluyen los de Josué (Jos), Jueces (Jue), Rut (Rut), Samuel I (1 Sm) y Samuel II (2 Sm), Reyes I (1 Re) y Reyes II (2 Re), Crónicas I (1 Cr) y Crónicas II (2 Cr), Esdras (Esd), Nehemías (Neh), Tobías (Tob), Judit (Jdt), Ester (Est), Macabeos I (1 Mac) y Macabeos II (2 Mac). En este conjunto de libros encontraremos las historias de Josué, Sansón, David y Salomón, así como la de otros personajes recurrentes de la iconografía religiosa como las historias de Tobías y el Ángel. Las narraciones o figuras aisladas asociadas a la iconografía David y Salomón han sido altamente repetidas en la tradición histórica asociadas a la monarquía, como ejemplo del buen gobierno. Los reyes cristianos quisieron legitimar su poder mediante una alusión a la inteligencia de ambos personajes, bien a través de las escenas de David venciendo a Goliat, que por ejemplo en el ámbito florentino del Renacimiento quiso representar el ingenio de esta población frente al potente estado del milanesado. También la figura de David músico, apareciendo en este caso representado con el arpa, puede ser entendido como ejemplo de sabiduría no sólo del monarca, sino de los clientes (nobles o clérigos) que lo introducen en sus programas iconográficos. Como último ejemplo, en este sentido, el Juicio de Salomón también fue capital en la iconografía regia y nobiliaria. En este pasaje bíblico se nos narra cómo Salomón demostró su sentido de la justicia y de la sabiduría cuando tuvo que discernir de quién era el hijo por el que se peleaban dos mujeres mandando cortarlo por la mitad, siendo la verdadera madre la que renunció a él, resaltando el valor de la abnegación del amor maternal, que prefiere renun-

Tobías y el ángel, Filippino Lippi, c. 1475, National Gallery of Art, Washington.

David y Goliat, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1600, Museo del Prado, Madrid.

David, Donatello, c. 1440, Palacio Bargello, Florencia.

ciar al propio derecho familiar por el interés de la vida su hijo. Gracias a este gesto, el monarca supo quién fue la procreadora y a quién le pertenecía, evitando la muerte del niño.

David músico, Maestro de Jaca, finales del siglo XI, Museo Diocesano, Jaca.

Juicio de Salomón, José de Ribera, c. 1609, Galleria Borghese, Roma.

Valga como ejemplo de este uso monárquico el que realizara Felipe II en la decoración del conocido Patio de los Reyes de la Basílica del Escorial, donde el visitante, nada más atravesar el pórtico y antes de entrar en el templo religioso se ve sorprendido por seis grandes esculturas de David y Salomón, acompañados de Ezequías, Josafat, Josías y Manasés, de la mano del escultor Juan Bautista Monegro realizadas entre 1580 y 1583, siendo colocadas en este emplazamiento en 1584. Todos ellos poseen en el pedestal que les acompaña una inscripción con su nombre, así como diversos fragmentos extraídos de los textos bíblicos que mejor definen su significación en el conjunto, como legitimadores de la construcción de tan magno edificio.

Podemos identificar a los dos primeros monarcas citados gracias a que el primero de ellos porta el arpa, atributo inconfundible vinculado con su labor como poeta y músico; mientras que en el caso de Salomón debemos recurrir a la inscripción que presenta el pedestal, pues el cetro y la corona no es suficiente para poder concretar su adscripción, al ser compartido por el resto de monarcas del conjunto. Las inscripciones que los acompañan son las siguientes: en el caso de David reza: *Operis exemplar a domino recepit*, que quiere decir: Recibió del señor el modelo del templo; mientras que en el de Salomón leemos: *Templum dño aedificatum dedicavit*, en castellano: Dedicó al Señor el Templo que le edificara, clara alusión a cómo Jesucristo, cuando estuvo delante del templo construido por el monarca del Antiguo Testamento, el más importante de la religión judía, juró que lo destruiría y reconstruiría en tan sólo tres días, siendo éste un símbolo de su propia muerte y resurrección.

Patio de los Reyes, arquitectura de Juan de Herrera y esculturas de Juan Bautista Monegro, 1580-1583, Monasterio del Escorial.

David, Juan Bautista Monegro, 1580-1583, Patio de los Reyes, Monasterio del Escorial.

El hecho de situar justo en el centro a ambos reyes es prueba de la importancia de los mismos en el pensamiento tanto de Felipe II como de sus consejeros artísticos, quienes quisieron relacionar su obra intelectual como ideólogo del conjunto monumental (y, también, como paladín de la defensa del cristianismo en el momento de las luchas de religión en Europa) con la de los reyes anteriormente citados. Con este programa escultórico del patio del Monasterio lo que se intenta es legitimar su poder aludiendo a que su gobierno sigue un mismo patrón que el de estos personajes del Antiguo Testamento que vienen descritos en los citados libros históricos. No en vano, todos los escritos publicados ya desde el siglo XVI, así como los estudios realizados sobre este edificio finalizado por Herrera remarcan la fábrica escurialense como un intento de monarca de construir un nuevo templo de Salomón.

Por su parte, los conocidos como "Libros Sapienciales" incluyen los textos de Job (Job), los Salmos (Sal), Proverbios (Prov), el Eclesiastés (Ecl), el Cantar de los Cantares (Cant), la Sabiduría (Sab o Sb) y el Eclesiástico (Eclo).

De entre ellos debemos destacar los Salmos, una de las fuentes de inspiración más importantes, al haber sido escritos en gran parte (73 de 150) por el Rey David. Muchos de los fragmentos de este libro fueron también utilizados, como en los casos anteriormente señalados, en la configuración de la imagen regia y del buen gobierno, principalmente durante la época medieval y moderna. También conviene destacar la importancia del *Cantar de los Cantares* en la creación de la imagen de la Inmaculada Concepción, pues la representación iconográfica de este tipo de vírgenes es una fusión de la descripción de la perfecta esposa del citado libro (*Tota pulchra est*), con la de la Mujer Apocalíptica descrita en el texto del Juicio Final de San Juan (capítulo 12), donde una joven en cinta se defiende del ataque de un monstruo (*Mulier amicta sole*).

Así pues, aquellas imágenes que rodean la iconografía mariana inmaculista, que posteriormente Francisco Pacheco codificó en las adiciones al *Arte de la Pintura*, y que tan magníficamente plasmaron autores como Joan de Joanes, Murillo o Zurbarán, no son más que las metáforas bíblicas, que para Molanus, otro de los teólogos más importantes del siglo XVI sirvieron para mostrar la pureza de la Virgen. Como bien investigara Stratton (1988), el número de atributos de la Virgen basados en el *Cantar de los Cantares* no es constante en todas las representaciones de la *tota pulchra*. Principalmente se incluyen el sol y la luna porque ella es *electa ut sol* y *pulchra ut luna*, frases que también se encuentran en el *Cantar de los Cantares*: "¿Quién es esta que se muestra bella como la luna, clara como el sol y terrible como un ejército en orden de batalla?". La *Porta Coeli*, la puerta del cielo, proviene del sueño de Jacob en el Génesis. El cedro es una reflexión sobre las profecías de Ezequiel y también se menciona en Eclesiástico 24. La rosa sin espinas es un viejo símbolo de la pureza de la Virgen. La imagen de huerto u *hortus conclusus* provienen del *Cantar de los Cantares* 4: "Huerto cerrado eres, hermana mía; fuente cerrada, fuente sellada· y ·fuente de huertos, pozo de aguas vivas, que corren del Líbano". Por su parte, la Virgen como *stella maris*, estrella del mar, se toma de un himno litúrgico medieval. La rama de olivo (*oliva speciosa*) es un antiguo símbolo de paz y, además es utilizado en las primeras pinturas de la Anunciación, donde el ángel Gabriel a menudo ofrece un ramo de olivo a la Virgen. La Torre de David también se toma del *Cantar de los Cantares*: "Tu cuello es como una torre de David construida por un ejército...", referencia a la Virgen como esposa de Cristo y consiguientemente de la Iglesia. Otros símbolos que acompañan a estas imágenes serían el espejo sin mácula, Ciudad de Dios, la escalera de Jacob, el templo del Espíritu Santo, la Ciudad del Refugio y el ciprés de Sión, no siendo siempre todos ellos representados en la iconografía inmaculista, dependiendo del espacio del que se dispone, de la pericia del artista o de las intenciones del propio artífice o comitente. Estas representaciones fueron muy habituales en España durante el siglo XVII pues se defendió la necesidad de convertir esta verdad de fe en dogma, hecho que no sucedió hasta el año 1854.

Inmaculada Concepción, Joan de Joanes, c. 1535, Fundación Banco Santander.

Inmaculada de los Venerables, Bartolomé Esteban Murillo, 1678, Museo del Prado, Madrid.

Inmaculada Concepción, Francisco de Zurbarán, 1632, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Por último, es interesante recordar que con la Inmaculada Concepción lo que se quiere representar es que la Madre de Cristo nació sin pecado original, sin mácula, por ello, antes de que esta iconografía se gestara y codificara en el Renacimiento y el Barroco (tras múltiples disputas entre órdenes religiosas que defendían su validez o no), el modo tradicional de representar dicha idea era mediante el Abrazo en la Puerta Dorada, momento en el cual se encuentra san Joaquín (padre de la Virgen) con santa Ana (madre de la misma), tras el exilio voluntario del primero tras creer que él era la causa de no poder fecundar a su esposa. Previamente a dicho encuentro, un ángel se le apareció en el desierto y le indicó que volviera a casa, que su mujer lo esperaría y que sería padre. Justo en ese abrazo, sin acto sexual y por tanto, sin referencias al pecado, se consideró que fue concebida la Virgen. Esta representación fue cuestionada por numerosos teólogos, de ahí que fuera perdiendo visibilidad durante los siglos, quedándose como imagen icónica más habitual la de la Inmaculada Concepción, mucho más clara y sintética, además de pedagógica por la cantidad de símbolos que la rodean.

Abrazo en la Puerta Dorada, Ambrosius Benson, c. 1528, Museo del Prado, Madrid.

Volviendo a los libros que componen el Antiguo Testamento, por último, encontramos los conocidos como "proféticos", que se pueden subdividir, a su vez, en dos, los de los profetas mayores: Isaías (Is), Jeremías (Jer o Jr), Baruc (Bar), Ezequiel (Ez) y Daniel (Dn); y el de los menores: Oseas (Os), Joel (Jl), Amós (Am), Abdías (Abd o Ab), Jonás (Jon), Miqueas (Miq), Nahum (Nah o Na), Habacuc (Hab o Ha), Sofonías (Sof o So), Hageo (Hag o Ha), Zacarías (Zac o Za) y Malaquías (Mal o Ml). En estos textos las historias más conocidas son las de Elías y Elíseo, las lamentaciones de Jeremías, las visiones de Ezequiel, el ciclo de Daniel y el de Jonás.

La historia de Jonás es una de las más utilizadas en el primer cristianismo, pues se asocia a la muerte y resurrección de Cristo, como se indicó en capítulos precedentes. Habitualmente los ciclos pictóricos vinculados con este tema se inician con la representación de dicho personaje arrojado al mar y tragado por la ballena. Posteriormente se ilustra cuando se encuentra en el interior de la misma, enlazando a cuando es vomitado por ella, al tercer día de encontrarse en su seno, preludio de su llegada a la playa donde en actitud orante da gracias a Dios. Por esta relación temporal de tres días, se ha relacionado la historia de dicho personaje como la prefiguración de la muerte y resurrección de Cristo, como se indicó anteriormente en el epígrafe dedicado a las prefiguraciones. De hecho, con este significado fue san Mateo (12: 40) quien escribió: "Porque, como estuvo Jonás en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así estará el Hijo del hombre tres días y tres noches en el corazón de la tierra", tratándose ésta de una de las fuentes principales para crear los vínculos expuestos.

Jonás es expulsado del vientre de la ballena, Pieter Lastman, 1621, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Por otro lado, otro aspecto que debe de ser tenido en cuenta al analizar este tipo iconográfico es que la ballena no suele corresponderse a una imagen realista de la misma, sino muchas veces se asocia con monstruos marinos con carácter totalmente imaginado, pues pocos artistas conocían cómo era realmente y tienen que basarse en diseños de otros coetáneos o en representaciones de bestiarios.

Por último, en aquellos ciclos que contienen mayor número de escenas, el conjunto se completa con la representación de Jonás recostado a la sombra de una enredadera, muestra al profeta o bien tumbado o bien apoyado a la sombra de un árbol en actitud contemplativa.

2.2. *El Nuevo Testamento*

El Nuevo Testamento está compuesto por el conjunto de los libros canónicos y, las vidas de los apóstoles, las cartas escritas tras la muerte de Cristo y el Apocalipsis. Su estructura se debatió de modo intenso durante el siglo IV, eliminando aquellos textos que no cumplían la veracidad que, según los teólogos del momento, debiera, constituyéndose una serie de libros conocidos como "apócrifos", de los que se hablará en capítulos sucesivos. Fue en este momento cuando estos textos fueron rechazados por dichos pensadores. La lista actual de libros aceptados fue publicada por Atanasio de Alejandría en el años 370 y ratificado canónicamente en el III Concilio de Cartago (397), si bien en numerosos momentos de la historia de la Iglesia se ha puesto en duda esta composición y se ha cuestionado si deberían incluirse o no otras composiciones literarias en su seno.

En este caso, podemos dividir los libros que componen este testamento del siguiente modo: por un lado los Libros Históricos: que componen los Evangelios de Mateo (Mt), Marcos (Mc), Lucas (Lc), Juan (Jn), así como los Hechos de los Apóstoles (Hechos o Hech). Por otro, las Epístolas Paulinas (relacionados con el converso romano Saulo-Pablo de Tarso): Romanos (Ro), 1ª Corintios (1 Co), 2ª Corintios (2 Co), Gálatas (Gl o Ga), Efesios (Ef), Filipenses (Flp), Colosenses (Col), 1ª Tesalonicenses (1 Ts), 2ª Tesalonicenses (2 Ts), 1ª Timoteo (1 Ti o 1 Tm), 2ª Timoteo (2 Ti o 2 Tm), Tito (Tit o Tt) y Filemón (Flm). Y, por último, las Epístolas no paulinas: Hebreos (Heb o Hb), Santiago (Stg o St), 1ª Pedro (1 P), 2ª Pedro (2 P), 1ª Juan (1 Jn), 2ª Juan (2 Jn), 3ª Juan (3 Jn) y Judas (Jud). En este último grupo también se debe incluir el texto del Apocalipsis (Ap).

De todo este conjunto de textos, los que generaron mayor número de representaciones artísticas fueron los Evangelios, pues a ellos podemos vincular las breves referencias a los preparativos de la llegada de Jesús a través de las escenas de la Anunciación del ángel Gabriel y la Visitación de María a su prima Isa-

bel (madre de Juan de Bautista); para continuar con el nacimiento y la infancia de Cristo (si bien la mayor parte de las narraciones que hablan de ella están vinculadas con los Evangelios Apócrifos), su vida pública, prédicas y milagros; así como el ciclo de la Pasión, muerte y resurrección.

Anunciación, Juan Pantoja de la Cruz, 1603, Museo del Prado, Madrid.

La Visitación, Rafael Sanzio, 1517, Museo del Prado, Madrid.

Por último, como complemento a los textos bíblicos, el resto de los libros cuentan una serie de historias que hablan de la confirmación de su Ascensión a los cielos justificando así su identificación con la figura del Mesías y la verdad del cristianismo a través del cumplimiento de las profecías y la resurrección de Cristo. Un aspecto importante terminológico que debe tenerse en cuenta respecto a este tema es que en el caso de Cristo hablamos de Ascensión y en el de la Virgen de Asunción, no deben confundirse ni mezclarse aunque las acciones sean similares.

Estas historias citadas, expuestas por los Evangelios canónicos, son completadas por las distintas epístolas, que narran no sólo las tareas de evangeli-

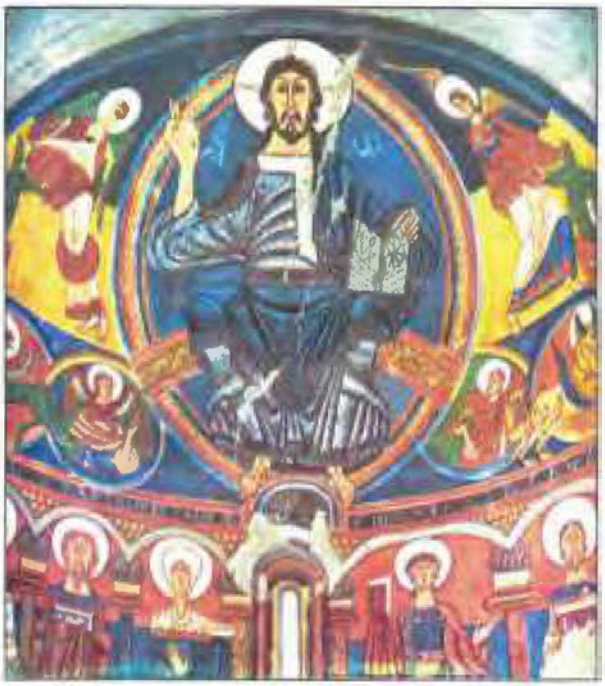
zación de los discípulos, sino también los problemas políticos y religiosos a los que tuvieron que hacer frente los primeros cristianos. Como punto final, la última epístola, atribuida a San Juan presenta el Juicio Final, cerrando el ciclo iniciado por la Creación en el Antiguo Testamento.

Ascensión de Cristo, Andrea Mantegna, c. 1460, Galleria degli Uffizi, Florencia.

Dentro del conjunto de los Evangelios canónicos debemos dividirlos en dos subgrupos. Por un lado se encuentran los "Evangelios sinópticos" (Mateo, Marcos y Lucas), agrupados bajo este paraguas porque tienen el mismo esquema y parten de una tradición común. De modo aislado, el de Juan, de cronología posterior, presenta una estructura distinta y un tratamiento de los temas algo diverso que el de los otros tres evangelios, de ahí que se deba de tener en cuenta todo ello a la hora de buscar las fuentes textuales de las escenas que se analizan, pues no son coincidentes en los cuatro textos. Los historiadores del arte deben realizar un estudio comparativo con el fin de indicar cuáles fueron realmente las fuentes textuales en las que se basó la escena bíblica narrada.

El inicio de los Evangelios así como su contenido fueron fundamentales para la creación de la iconografía del tetramorfos, cuya tradición se remonta al Antiguo Testamento, cuando Ezequiel (1: 10) describió en sus visiones la existencia de cuatro criaturas fantásticas, una con rostro humano y de espaldas y otras con testa de animal. También Juan en el Apocalipsis (4: 1-9) describe a cuatro ángeles zoomorfos rodeando al Pantocrátor (representación de Cristo Juez sedente). La tradición teológica y artística ha intentado emparentar ambas visiones con las figuras de los Evangelistas, difusores de la doctrina cristiana en el mundo gracias a sus textos escritos por inspiración divina.

Cristo bendiciendo con el Tetramorfos, Fernando Gallego, c. 1440, Museo del Prado, Madrid.



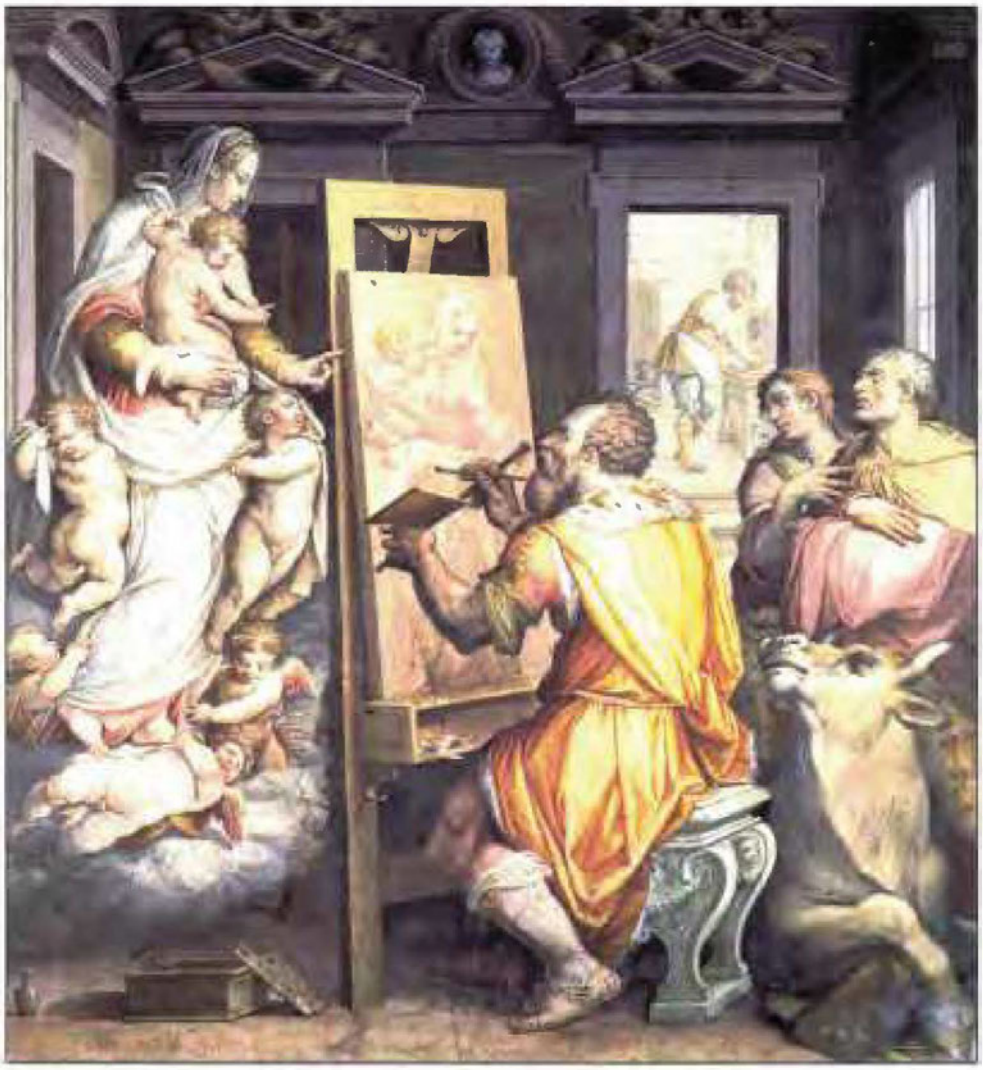
Pantocrátor, Maestro de Taüll, c. 1123, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

A Mateo se le asocia con el hombre, ya que su Evangelio es aquel que mayor ímpetu desarrolla en caracterizar a Cristo como Mesías o Rey de los Judíos, de ahí que comience su texto exponiendo la genealogía del Salvador, así como describiendo con mayor detalle los aspectos vinculados a su vida como ser humano y menos a aquello referido a la divinidad.

A Marcos se le identifica con el león, emblema de la ciudad de Jerusalén de donde él era oriundo, porque su Evangelio comienza hablando de Juan el Bautista, "Voz que clama en el desierto", identificándose dicha voz con la del animal citado anteriormente. De hecho los bestiarios, sobre los que se hablará más adelante, también influyeron en la difusión de dichas asociaciones.

En el caso de Lucas es el toro aquello que lo representa, pues su Evangelio se inicia con el sacrificio de este animal que hizo Zacarías, padre de Juan el Bautista, a Dios. Algunas veces también aparece junto a la figura del evangelista un cuadro de formato reducido con la imagen de la Virgen con el Niño, pues, como se comentó anteriormente, cuenta la tradición que Lucas fue el primero que plasmó figurativamente a la Madre de Dios en la historia de la humanidad, de ahí que también se le considere el patrón de los artistas y a quien se consagren gran parte de los gremios de pintura que en el Medioevo y en el Renacimiento comienzan a surgir.

Por último, el águila se asocia con san Juan, ya que su Evangelio es el más abstracto y teológico de los cuatro y, por ello, el que se eleva sobre los demás. Recordemos que éste era el único texto no sinóptico, considerándose el que contiene mayores referencias místicas de los cuatro.



San Lucas pintando a la Virgen, Giorgio Vasari, c. 1565, Capilla de san Lucas, Iglesia de la Annunziata, Florencia.

3. Los evangelios apócrifos

Como se ha dicho anteriormente, en los inicios del cristianismo se intentó triar aquellos textos que seguían el "canon" establecido por la Iglesia y aquellos que, por razones no siempre del todo objetivas, no servían para defender la doctrina cristiana ni, con ello, eran fruto de la inspiración de la divinidad. De ellos se criticó su abundante fantasía o doctrinas diferentes de las transmitidas en los Evangelios canónicos, e, incluso, en algunos casos referencias a enseñanzas misteriosas reservadas a unos pocos. Fue entonces cuando se creó un segundo núcleo de textos conocido como los evangelios apócrifos, que aunque prohibidos por la Iglesia, fueron fuente de inspiración de diversas escenas o motivos iconográficos dentro de otras representaciones. El término "apócrifo" deriva de la palabra griega *apokrypto*, cuyo significado es esconder o poner aparte.

Otro hecho importante es que, a diferencia de lo que sucede con los Evangelios Canónicos, en éstos el autor del texto no siempre suele aparecer y se trata de atribuciones realizadas a posteriori, en muchos casos vinculándolos con personajes ilustres de la historia eclesiástica (como el apóstol Santiago o la misma María Magdalena) buscando con ello conseguir mayor autoridad para ser tomados en consideración.

Existen más de cincuenta evangelios apócrifos distintos, e incluso en los últimos años se han realizado nuevos hallazgos de papiros en la zona de Siria y Egipto, pero tradicionalmente se han agrupado teniendo en cuenta la temática de la que tratan. Por ejemplo, uno de los grupos más destacados son los conocidos como los Evangelios de la Natividad y de la Infancia de Cristo, donde se incluyen, entre otros, el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio del Pseudo-Mateo, los Evangelios de la infancia de Tomás, el Evangelio árabe de la infancia, la Historia de José el Carpinterio o el Evangelio armenio de la infancia. Todos estos textos son mucho más prolijos en detalles que las propias narraciones canónicas, por ello, a pesar de haber sido desechados desde el punto de vista legal por la Iglesia, los artistas los utilizaron en múltiples ocasiones, por proporcionarles datos indispensables en la creación de los tipos iconográficos.

Por ejemplo, la iconografía del nacimiento de Cristo dentro de una cueva deriva del Evangelio del Pseudo-Mateo, pero no solo esto, sino también la aparición del buey y de la mula es un motivo extraído de este evangelio, hecho que fue criticado durante siglos, pues ningún texto canónico alude a la descripción de ambos animales. De este asunto hablaremos en capítulos sucesivos.

También la vida de la Virgen ocupa un amplio espacio en los Evangelios dedicados a la infancia de Cristo, con el fin de justificar porqué María fue la elegida. Gracias a ello conocemos sus primeros años, su formación y las vir-

tudes con las que Dios la dotó. Dichas escenas, sin ser canónicas, aparecen en la mayor parte de los ciclos marianos, aunque fueran puestos en entredicho en muchas ocasiones por los reformadores de la Iglesia, debido a que se apartan de los textos elegidos por los Padres de la Iglesia y, por ello, podrían transmitir falsos dogmas.

Natividad entre los profetas Isaías y Ezequiel, Duccio di Buoninsegna, c. 1308, National Gallery, Washington.

Un ejemplo claro de una de las imágenes más repetidas dentro de los ciclos mariológicos podría ser el de la Presentación de la Virgen en el Templo. Para analizarlo debemos acudir al Protoevangelio de Santiago y al del Pseudo-Mateo. En el segundo de ellos describe esta escena del siguiente modo:

> "Y, destetada que fue al tercer año, Joaquín y su esposa Ana se encaminaron juntos al templo, y ofrecieron víctimas al Señor, y confiaron a la pequeña a la congregación de vírgenes, que pasaban el día y la noche glorificando a Dios. Y, cuando hubo sido depositada delante del templo del Señor, subió corriendo las quince gradas, sin mirar atrás, y sin reclamar la ayuda de sus padres, como hacen de ordinario los niños. Y este hecho llenó a todo el mundo de sorpresa, hasta el punto de que los mismos sacerdotes del templo no pudieron contener su admiración. [...] Y su semblante resplandecía como la nieve, hasta el extremo de que apenas podía mirársela. [...] Toda su conversación estaba tan llena de dulzura, que se reconocía la presencia de Dios en sus labios" (Evangelio del Pseudo-Mateo: 4-6).

Presentación de la Virgen, Cima da Conegliano, 1496, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

La mayor parte de las pinturas hacen hincapié en los 15 escalones, por la proeza que ello suponía a su corta edad, así como en la atenta mirada de sus padres nerviosos por si podía conseguirlo, demostrando así su precocidad y sus buenas dotes gracias a ser la elegida por Dios para engendrar a su Hijo. A veces este camino lo hace acompañada de un ángel que la custodia en el recorrido.

Otro conjunto de textos apócrifos interesantes para la Historia del Arte es el que engloba los Evangelios de la Pasión y Resurrección, donde destacan, entre otros, el Evangelio de Pedro, el Evangelio de Nicodemo (también llamado Hechos de Pilatos) y el Evangelio de Bartolomé. Gracias a ellos, por ejemplo, sabemos que los nombres de los dos ladrones que fueron crucificados al lado de Cristo fueron Dimas y Gestas; o que el soldado que le clavó la lanza a Cristo para que muriera sufriendo menos fue Longino o Longinos de Cesarea.

Son muchos más los asuntos iconográficos basados en estos textos, pero valgan los presentes ejemplos para demostrar el valor complementario de los evangelios apócrifos con respecto de los textos canónicos y la necesidad de su estudio para el conocimiento de la iconografía cristiana. En muchas ocasiones los artistas mezclaron elementos de ambas fuentes y la labor del historiador del arte es desentrañar cuáles fueron y, con ello, intentar averiguar las razones por las que se realiza dicha mixtura, pues, en ciertas ocasiones puede estar vinculado con alguna intención del patrón o cliente en exaltar una idea sobre otra que diera un nuevo significado a la composición.

Presentación de la Virgen, Maestro de la Redención del Prado (Vrancke van der Stockt), siglo XV, Monaterio de El Escorial.

Crucifixión de Cristo, Lucas Cranach "el Viejo", inicios del siglo XVI, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

San Longinos, Gian Lorenzo Bernini, 1639, Basílica de San Pedro del Vaticano, Roma.

4. Hagiografía: fuentes para el estudio de la iconografía de los santos

Son muchas las fuentes que tratan sobre la vida de los santos, desde recopilaciones biográficas que enaltecen sus milagros, a sermonarios o libros devocionales. Es imposible aquí tratar cada uno de esos géneros así como ejemplificar algunos casos de estudio, de ahí que se decidiera dividirlos en dos apartados principalmente: las actas martiriales, cuyo origen se remonta a los inicios del cristianismo; y, por otro lado, los *Flos sanctorum* que se desarrollaron durante el Medioevo y tuvieron un segundo renacer durante la reforma católica. A través de estas fuentes se irá analizando cómo se "fabrica" la santidad (término utilizado por Burke, 1987) a través de la literatura y cómo esto es fundamental para analizar las representaciones visuales de esta temática.

4.1. *Las Actas Martiriales y el estudio de las representaciones hagiográficas*

Una de las primeras fuentes escritas vinculadas a la vida de los santos son las conocidas como *Actas Martiriales* o *Acta Martyrum*, denominación que reciben los textos narrativos que exponen la biografía de los principales mártires del cristianismo, haciendo hincapié en su proceso de tortura y muerte. En un origen no estuvieron solo relacionadas con el cristianismo en sí, como textos moralizantes ejemplo de las virtudes de los personajes descritos, sino que también lo estuvieron con las fuentes legales de los tribunales proconsulares que mandaron ejecutar dichos martirios (actas proconsulares, transcripciones de los procesos verbales de dichos juicios). Su origen se remonta a las antiguas comunidades cristianas que tuvieron un alto interés en conservar el recuerdo de aquellos que habían muerto por defender su fe, convirtiéndolos en objetos de veneración. No sabemos con certeza cómo fueron redactadas cada una de ellas y su verdadera relación con las citadas actas consulares, pues si bien algunos detalles expuestos denotan que los autores conocieron el proceso legal del martirio, también es evidente que para los cristianos obtener una copia de los procesos verbales que se guardaban en el archivo proconsular, no sería nada fácil y por ello hubieran tenido que pagar altas sumas monetarias.

Por otro lado también es importante reseñar que Diocleciano, uno de los emperadores más cruentos y que mayor número de campañas contra el cristianismo realizó, se encargó de destruir los libros sagrados existentes en numerosas iglesias, hecho que afectó a la pérdida de bastante documentación. Aún así sabemos que el principal compilador de estas actas fue Eusebio de Cesarea (siglo IV), uno de los primeros cronistas de la historia de la Iglesia. Si bien su libro se ha perdido, es bien conocido que escribió un con-

junto de actas martiriales que viene citado en su conocida *Historia eclesiástica*. El trabajo de este personaje fue tomado en el siglo VI por san Gregorio Magno como el modelo a seguir, de ahí que los diversos martiriológicos escritos a posteriori, como el de Beda el Venerable (siglo VIII) se basaran en un modelo en común. Partiendo de esta idea entendemos que los compendios de vidas de mártires que a día de hoy conservamos son, en parte, copias de actas originales y reelaboraciones de otras perdidas pero que nos son igualmente útiles para poder identificar los personajes representados en las obras de arte, pues fueron el modelo que utilizaron artistas y clientes en la concepción de las mismas.

Un elemento que presentan la mayor parte de las biografías de dichos mártires es su intención de relacionarlas con la Pasión de Cristo y su sufrimiento, además de resaltar cómo durante toda su vida intentó seguir el ejemplo del Mesías. Además, su origen vinculado con los textos legales, permite conocer referencias políticas de emperadores y gobernadores que estuvieron relacionados con el martirio, así como las fases del procedimiento de arresto, la sentencia y las diversas torturas, e, incluso, a veces, otros cristianos que intentaron interceder por el mártir para salvar su vida, realizándose una confrontación entre paganismo y cristianismo, hecho que en muchas representaciones artísticas aparece visualizado. El carácter narrativo de estas composiciones, al igual que sucederá en los *Flos sanctorum*, la convierten en la fuente perfecta para el desarrollo de las escenas que conforman los ciclos hagiográficos que desde los albores del medioevo hasta nuestros días se fueron creando.

4.2. *Los Flos Sanctorum: la Leyenda Dorada, los textos postridentinos y las recopilaciones de vidas de santos*

Los *Flos Sanctorum* son un género literario vinculado con la vida de los santos y de otros personajes ilustres del cristianismo. Comienzan a popularizarse durante la Baja Edad Media y sufren un resurgir tras el Concilio de Trento, cuando es necesaria una reivindicación por parte del catolicismo del importante valor didáctico, propagandístico y moralizante de los santos de la Iglesia, hecho que había sido puesto en duda por algunas facciones del protestantismo. Dependiendo del periodo cronológico en el que nos encontremos, así como de la zona geográfica sobre la que trabajemos, esta biografías historiadas, muchas veces basadas en relatos apócrifos o con datos inexactos, pueden variar o ir incorporando santos locales o que recientemente fueron canonizados de ahí que también sean una fuente fundamental no sólo para identificar aquello que se está representando, sino también la posible cronología de la obra de arte a la que nos enfrentamos.

Una de las primeras manifestaciones escritas de este género, y tal vez una de las obras más citadas por la historiografía artística, es la conocida *Leyenda Dorada* (*Legenda aurea* o *Legenda sanctorum*) obra fundamental para estudiar la iconografía de los santos y mártires hasta el siglo XIII (siglo en el que se redactó la obra), pues en ella se trata no sólo de un compendio de la vida de casi 200 personajes insignes del cristianismo (organizados dentro del texto según el calendario litúrgico), sino también de diversos pasajes de la historia de esta religión (como la leyenda de la Vera Cruz). El autor de este libro fue Santiago de la Vorágine (Jacobus de Voragine o Jacopo da Varazze), dominico arzobispo de Génova. Su compilación podríamos denominarla como uno de los *bestseller* del mundo medieval y moderno, del cual disponemos numerosas copias ya desde la Baja Edad Media, disfrutando de una mayor difusión gracias a la creación de la imprenta. El arte no fue ajeno a este auge, por lo que se convierte en un libro de consulta obligatoria en cuanto a la iconografía de santos anteriores al siglo XIII se refiere.

Por otro lado, aunque resulte obvio, debemos indicar que no podemos tratar estas narraciones como un libro de historia, pues es bien reconocido que lo que le importó al genovés fue describir del modo más detallado con finalidad didáctica la vida de los personajes por él elegidos, modificando u obviando los pasajes que menos le convenían y añadiendo otros que pudieran aumentar la piedad y el fervor del fiel que lo leyera. De hecho, humanistas del siglo XVI como Erasmo de Rótterdam o Juan Luis Vives, interesados en discriminar las principales fuentes de conocimiento de la doctrina cristiana, advirtieron de la falta de veracidad del texto áureo y recomendaron su uso con cautela. Aún así, los historiadores, filólogos y teólogos que se han enfrentado a su estudio, han determinado que para su redacción utiliza diversas fuentes de la tradición cristiana. Los Evangelios (tanto canónicos como apócrifos), los textos de los Padres de la Iglesia, diversas actas martiriales o escritos de ilustres pensadores de los albores del mundo medieval como Gregorio de Tours (siglo VI) o Vicente de Beavais (siglo XIII), especialmente su *Speculum historiale*, de ahí que muchas veces cuando analizamos pinturas basadas en la obra de este arzobispo no debamos renunciar a compararla con algunos de sus referentes bibliográficos.

La estructura que sigue es casi siempre muy similar: comienza con un estudio etimológico del santo, que muchas veces relaciona incluso con el valor o significado alegórico de sus milagros, para continuar exponiendo los hitos fundamentales de la biografía del personaje seleccionado. Se detiene en mayor medida en cómo falleció y fue martirizado para engrandecer su figura, resaltando los sucesos extraordinarios que se produjeron durante su vida e incluso algunos relacionados con sus reliquias, creando ciertos resortes para captar la atención de los fieles y mostrando el poder intercesor y mediador del santo con Dios y con la Salvación de los hombres. Estas estrategias las podemos poner en relación con los procedimientos de la homilética (predicación pública) bajomedieval y la búsqueda del impacto emocional,

escapando al relato lineal y repetitivo, basado en el habitual rechazo de dioses paganos, la afirmación de la fe, las torturas y la aceptación serena de la muerte.

Así pues, partiendo de estas biografías historiadas, los distintos artistas construyeron los ciclos hagiográficos en sus manifestaciones visuales, insistiendo en aquellos elementos que ayudaran al fácil reconocimiento por parte de los espectadores, creándose, desde bien pronto, un *corpus* de escenas y programas que fueron repetidos durante siglos dándose pequeñas variaciones dependiendo de las propias tradiciones locales, las exigencias del cliente o la propia inventiva del artista.

Para demostrar la importancia del texto de Santiago de la Vorágine vamos a tomar como ejemplo la descripción que realiza del martirio de santa Catalina de Alejandría, una de las santas más comunes en la iconografía hispánica. Comienza indicando que su nombre proviene de la unión de *catha* (universo) y *ruina* (desmoronamiento), arguyendo que su onomástica significa "total destrucción", pues "santa Catalina arrasó la soberbia con su acendrada humildad, la concupiscencia de la carne con la virginidad de su vida, y las ambiciones mundanas con el menosprecio de las cosas temporales" (1995, p. 765). Tras ello ya narra su vida, donde da vital importancia a describir de modo pormenorizado los sacrificios que mandaba realizar el Emperador a ídolos paganos, algo con lo que debían luchar los cristianos, que tuvieron que negarse a hacerlo, hecho que les costó la muerte. El autor reproduce los parlamentos de la santa vilipendiando este hecho y cómo el emperador, a pesar de alabar su elocuencia, critica su ideología y se enzarzan en un debate dialéctico. En estas disputas intervienen también sabios oradores y se tratan otros temas como la propia figura de Cristo. El debate va subiendo de violencia hasta que llega un punto en el que el emperador decide martirizar a esta santa por su ideología e insolencia. Vorágine expone el martirio a azotes, con cadenas de hierros acabadas en afilados garfios y su encierro sin alimentos durante doce días, donde recibió la ayuda de la emperatriz, a espaldas de su esposo, que admiraba el tesón de Catalina. No en vano, una de las historias que se magnifica en el texto es la conversión de la misma al cristianismo (hecho por el que más tarde su marido la castigaría), sirviendo este ejemplo como elemento moralizante.

El texto reitera en numerosas ocasiones la belleza de la santa a pesar de las tribulaciones, hecho que es plasmado en todas las representaciones que se realizaron de la misma, con rostros sumamente idealizados y sin ápice de sufrimiento, aspecto que era aprovechado por los predicadores en sus pláticas para instruir a los feligreses a través de las virtudes de ser un buen cristiano y la recompensa que todo ello conlleva. De hecho, en este sentido Vorágine repite en diversos fragmentos que "Catalina era tan extraordinariamente hermosa, que cuantos la veían quedaban prendados de su gracia y de su incomparable belleza".

Continuando con su martirio, ante tal aguante a los suplicios que fue sometida, decidieron los romanos crear cuatro ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas como instrumento de tortura, que se debía aplicar sobre el cuerpo de la doncella, cortándolo. Catalina pidió ayuda al Señor para el tormento, y cuando este artefacto comenzó a rodar, un ángel comenzó a despedazarlo y no tuvo el efecto esperado. Finalmente, como suele suceder en la mayor parte de los martirios, es decapitada, la única manera de acabar definitivamente con la vida de estos personajes insignes. Es por ello que esta santa tiene como atributos, además de la palma símbolo martirial, la rueda dentada (a veces incluso dos, pues en el texto citado se indica que se creó una maquinaria combinada), la cual puede aparecer a sus pies o en un lateral; y, por otro lado la espada de la decapitación. Algunas veces también porta una corona vinculada con su origen regio.

Santa Catalina, Fernando Yáñez de la Almedina, c. 1510, Museo del Prado, Madrid.

Santa Catalina, Michelangelo Merisi da Caravaggio, c. 1598, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Se ha expuesto cómo la narración hagiográfica nos ayuda a identificar los personajes que aparecen representados en las escenas religiosas de la Historia

del Arte, pero, como se ha indicado con anterioridad, muchas veces bien los artistas o los clientes realizan alguna modificación de la iconografía "canónica" del santo, de aquello que nos narra la leyenda hagiográfica, sea bien las actas martiriales que se analizaron en páginas anteriores o los textos de Santiago de la Vorágine. Cuando esto sucede, debemos estar al tanto, pues tal vez, dicho cambio no sea anecdótico, sino que esté ligado con una intención de dotar de significado especial a dichas figuras. Para poder ejemplificar este aspecto y que sea más comprensible vamos a tomar como caso de estudio la iconografía de santa Dorotea.

Martirizada en las campañas de Diocleciano por una parte, por defender su virginidad ante los intentos de los romanos de hacerle sucumbir en los placeres de la carne; y por otra, por mantenerse fiel al cristianismo, suele aparecer representada con unas flores en la mano, una manzana, así como la palma, símbolo del martirio. Por tanto, los atributos que nos ayudarían a identificarla serían estos. El porqué fueron seleccionados está basado en la narración que

Santa Dorotea, Francisco de Zurbarán, c. 1640, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

se realiza en la *Leyenda Dorada* donde se expone que, camino del patíbulo se le acerca un notario romano, llamado Teófilo, quien burlándose de ella le indica: "Oye, envíame alguna de esas rosas y manzanas que piensas coger en el huerto de tu esposo", a lo que ella respondiera: "Te las enviaré" (Vorágine, 1995, pp. 918-920). Según la narración del texto citado, el mismo día en que Dorotea fue martirizada, estando Teófilo en el palacio de la prefectura, se le acercó un niño, lo apartó del grupo y le dijo: "Vengo de parte de mi hermana Dorotea a traerte estas rosas y estas manzanas procedentes del huerto de su esposo". Cumplido este encargo, el niño desapareció, y el prefecto, estupefacto, entendió el mensaje, no sólo por haber sucedido aquello que le solicitó a Dorotea, sino por haber enviado frutos que en febrero no solían crecer. Por dicha razón a esta santa se le representa con tales atributos: flores vinculadas a su pureza y virginidad; y la manzana por el milagro que obró la definitiva conversión del romano.

Ahora bien, si observamos cómo la representa el pintor Joan de Joanes, uno de los más importantes del Renacimiento español en su obra titulada *Los desposorios místicos del Venerable Agnesio*, vemos cómo el artista valenciano cambió las manzanas, claves en el significado de la historia, por una granada. Este hecho nos hace pensar, como se ha indicado, que pueda tener un significado especial vinculado con la propia pintura que se analiza. No dudamos de que sea ella, pues en el marco (a día de hoy perdido) de la tabla, se detallaba en letras capitales el nombre de la santa. Así pues, lo que debemos hacer en estos casos es, por un lado, buscar el significado que pueda tener dicha fruta, la granada, en la Historia del Arte, e intentar vincularla con la pintura que se analiza. Según el texto bíblico del *Cantar de los Cantares* podemos relacionar

Desposorios místicos del Venerable Agnesio, Joan de Joanes, c. 1550, Museo de Bellas Artes, Valencia.

dicha granada con la castidad, una de las cualidades martiriales de Dorotea. Pero, además, ésta representa otros valores que se podrían vincular con el complicado momento religioso que sufría la Valencia moderna, estos son, la "concordia" y la "unidad de los diversos pueblos en el seno del cristianismo". Hacia 1550, fecha en la que se concibió la pintura, este territorio estaba sumido en las campañas de conversión de los moriscos (musulmanes obligados a dejar su fe y abrazar el cristianismo tras la Batalla de las Germanías), hecho que produjo grandes quebraderos de cabeza a la corona hispánica y a los poderes religiosos. Las conversiones a la fuerza no estaban siendo del todo efectivas y producían cierta inestabilidad social. Frente algunas voces que clamaban la expulsión de esta minoría, hecho que finalmente acaeció en el año 1609, algunos clérigos como Juan Bautista Agnesio (predicador de moriscos e intelectual-humanista que publicó numerosos escritos en latín), confiaba en que aún era posible su asimilación a través de la educación. Su ideología al respecto la expuso en diversos escritos, como su *Pro sarracenis neophytis* publicado unos años antes a la realización del cuadro. En él instaba a los nobles (fue preceptor del conde de Oliva y amigo del duque de Gandía, dos poblaciones altamente habitadas por neoconversos) a continuar las labores de evangelización, de ahí que podamos entender que el cambio de la manzana por la granada tiene algún sentido en esta pintura, que, cuyo nombre indica, está dedicada al clérigo valenciano. Los textos en los que encontramos la relación de este fruto con la concordia y la unidad en el cristianismo son los siguientes: Cesare Ripa define el primero de ambos términos en su conocida obra titulada *Iconología* como "Mujer hermosa y de mucha majestad, que lleva en la diestra un recipiente, en el que se verá una granada, y en la siniestra un cetro rematado por flores y frutos de las más diversas especies" (*Iconología*, tomo 1, p. 209). Si bien la obra de Joanes es anterior al texto de Ripa, sabemos que el intelectual italiano lo que hace es resumir o reescribir ciertas alegorías que estaban siendo utilizadas en el arte occidental, por lo que las similitudes citadas, realmente evidentes, podrían hacernos plantear que la intención del artista valenciano fuera situar a la vez una escena de conversión y una representación de la concordia entre los pueblos, morisco y cristiano, que convivían en la zona valenciana y que fueron adoctrinados por el propio Agnesio.

También relacionada con esta idea sería la interpretación de la granada como elemento unitario dentro del cristianismo. Según Pierio Valeriano, en su obra *Hieroglyphica* (capítulo LIV: *De Malo punico. Multarum gentium societas*), recogiendo las opiniones de los Padres de la Iglesia, la granada era una representación de la Iglesia cristiana, pues al igual que la fruta encierra en una única corteza gran número de granos, así dicha institución une en una única creencia pueblos diversos. Por ello también podríamos vincularla con la diversidad de maneras de entender la religión que se dieron en el seno del cristianismo valenciano y con la espiritualidad particular de los moriscos, como conversos del Islam. Con todo ello vemos, por una parte, la importancia de la emblemática en el estudio simbólico, no sólo de programas mitológicos sino

también en el estudio de la hagiografía; y, por otro, cómo el cambio de un atributo en una pintura u obra de arte puede estar íntimamente relacionado con la asignación de un nuevo significado vinculado con el artista, patrono o el momento social en el que fue concebida. Este tipo de casos es más habitual de lo que creemos en la Historia del Arte, de ahí que como historiadores no debamos de conformamos con la mera identificación de las escenas a través de sus atributos, sino también el significado de los diversos cambios iconográficos que se realizaron en cada periodo del pasado.

***

Como se ha dicho, la obra de Santiago de la Vorágine fue fundamental en la configuración de los tipos iconográficos de los santos más ilustres que vivieron hasta el siglo XIII, pero tras su publicación, otros muchos hombres y mujeres ejemplares fueron canonizados y fue necesario ir componiéndose nuevos libros dentro del género del *flos sanctorum* que incluyeran sus leyendas ejemplares. Si bien durante los siglos XIV al XVI se publicaron otras vidas de santos, el gran auge se dio tras el Concilio de Trento (1545-1563). Como se indicó, debido a los problemas religiosos que supuso la reforma protestante. Recordemos que la cuestión de la función de las imágenes y el culto a los santos en el seno de la Iglesia Católica Romana se resolvió en la Sesión XXV del concilio citado a través de la publicación del Decreto "Sobre invocaciones de santos, sobre su veneración y las reliquias de los santos, y sobre las santas imágenes". En él se legisló de modo muy esquemático cómo debían de ser representadas las historias sacras buscando la veracidad (aspecto criticado por los protestantes), así como el papel del obispo en la censura y control de las mismas para evitar desviaciones de la fe, pues si el valor del arte era enseñar, cualquier error en la pintura podría llevar a un mal proceso educativo, y con ello, a la herejía o a la heterodoxia doctrinal.

Una vez finalizado el Concilio se produjo la publicación de gran número de obras donde la iconografía de los santos salía a colación. Así Jan van der Meulen, conocido como Molanus, redactó en latín su *De Picturis et Imaginibus Sacris, pro vero earum usu contra abusus* (*Tratado de las Santas Imágenes*), publicado en 1570 pero ampliado y reeditado 1594. También por aquel entonces vieron la luz los tratados de los cardenales Gabrielle Paleotti o Carlo Borromeo que versaron sobre los usos de las imágenes, donde la hagiografía tuvo un valor fundamental, al afirmar que los santos nos ayudaban a entender valores como la penitencia, a través, por ejemplo, de las imágenes de san Jerónimo o la Magdalena; el padecer por el cristianismo (hecho que produjo una producción seriada de martirios cada cual más cruento) o el de las obras de misericordia. Sus textos no suponen un compendio de santos como tal, no se trata de un repertorio como el que nos legó Santiago de la Vorágine, si bien, por el contrario, su uso nos ayuda a entender los temas más importantes del barroco europeo y su significado en el momento de la gestación del mismo.

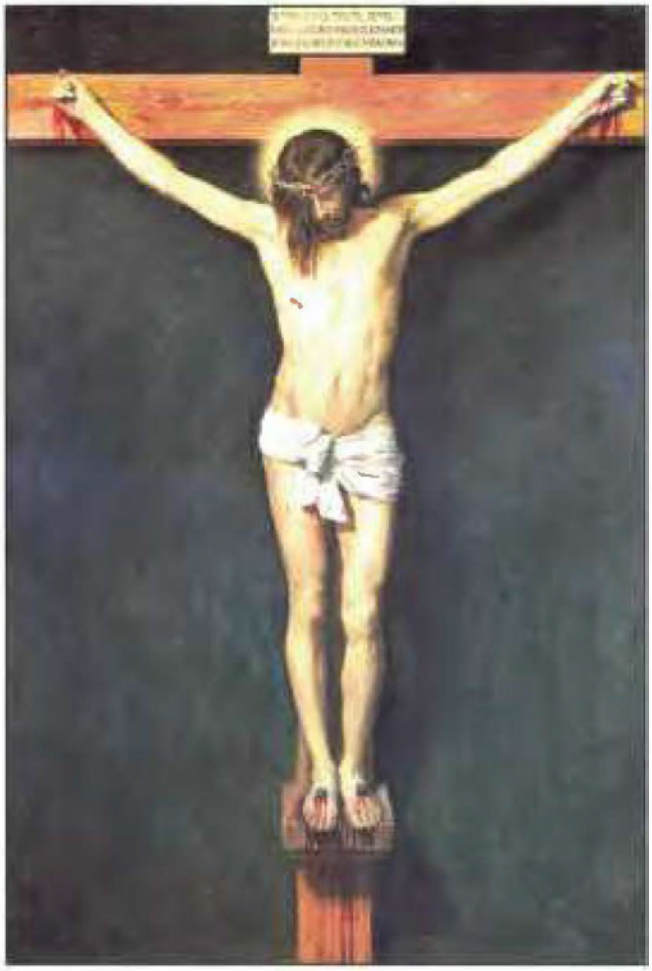
San Jerónimo penitente, Pietro Torrigiano, c. 1525, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Magdalena penitente, Pedro de Mena, 1664, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid.

Martirio de San Bartolomé, Francisco Camilo, c. 1650, Museo del Prado, Madrid.

Las siete obras de misericordia, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1607, Iglesia del Pio Monte de la Misericordia, Nápoles.

En el ámbito español, uno de los primeros textos postridentinos que trató el asunto de las imágenes y las representaciones de los santos fue el del valenciano Jaime Prades (1596), si bien tuvo mucha más trascendencia el escrito por Francisco Pacheco (finalizado hacia 1639 aunque publicado, años más tarde, en 1649). Se trata de un libro dedicado principalmente a los procedimientos pictóricos pero que incluye, como colofón, un extenso repertorio de observaciones sobre iconografía sagrada, que fue seguido por la mayor parte de los artistas españoles del barroco, de ahí que sea de suma importancia la consulta no sólo para asuntos hagiográficos, sino también sobre otros temas. Esta obra es de consulta obligatoria para quien se adentre en el estudio de las representaciones religiosas del Siglo de Oro español, pues codifica la representación canónica de la Inmaculada, de la que ya hablamos en capítulos precedentes, así como también, por citar otro ejemplo, la imagen de Cristo crucificado con cuatro clavos frente a la tradición anterior que lo representaba con tres.



Cristo crucificado, Diego Velázquez, c. 1632, Museo del Prado, Madrid.

Cristo crucificado, Francisco de Goya, 1780, Museo del Prado, Madrid.

Con un talante mucho más teológico, no en vano su autor era fraile mercedario, debemos incluir en este recorrido sobre textos postridentinos que tratan de algún modo la vida de los santos el trabajo de fray Juan Interián de Ayala y su *Pintor Christiano erudito* (1730-1782), que retomó el espíritu reformista que siglos antes había defendido Trento en cuanto a las artes visuales, así como la imperiosa necesidad de crear una iconografía regulada, sin desviaciones ni errores teológicos, para evitar la difusión de los falsos dogmas. Este tipo de tratados demuestran que a pesar de los esfuerzos llevados a cabo por la Iglesia tras el gran concilio del siglo XVI todavía existían problemas graves en la representación de diversos temas bíblicos o hagiográficos que debían de ser erradicados. Además, en este caso, al estar vinculado el autor a una orden religiosa en concreto, esto es, la mercedaria, introduce diversos capítulos específicos a la iconografía de sus correligionarios, convirtiéndose en texto de lectura obligatoria para quien los analice. Por tomar

un ejemplo, cuando define cómo debía de ser representado san Pedro Pascual lo hace del siguiente modo:

> "Pero por lo que respecta a sus pinturas y efigies, la más frecuente de todas, es la de pintarle como un viejo anciano (pues pasaba de setenta años cuando padeció martirio por la fe) vestido con las insignias pontificales que usan cuando están en su casa los obispos de nuestra orden nunca bastante alabada, y traspasada una espada por su garganta, pues con estas y otras cosas que por vía de adorno añaden los pintores, se significa suficientemente el mérito de su sabiduría y la excelencia de su martirio. Mas como también le pintan muy a menudo conversando con un niño de hermosura divina y singular, no será fuera del caso exponer el motivo de esta imagen y pintura, que según refieren los historiadores de su vida pasó de este modo..." (Interián de Ayala, 1782, p. 439).

Con estas recomendaciones podemos conocer sus atributos e identificar las imágenes que de este santo hicieran autores como Zurbarán.

San Pedro Pascual, Francisco de Zurbarán, 1630, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Volviendo a los *Flos sanctorum* propiamente dichos que vieron la luz a finales del siglo XVI e inicios del XVII en el ámbito hispánico, son de consulta obligada a cualquier estudioso de la historia del arte del mundo moderno el compuesto por Alonso de Villegas titulado: *Flos sanctorum, y historia general, en que se escrive la vida de la Virgen Sacratissima y de los Santos Antiguos* (publicado en dos partes en 1578 y 1580) y el del jesuita Pedro de Ribadeneyra: *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos,* cuya primera parte se publicó en 1599, con las vidas de Cristo, de la Virgen y los santos de los seis primeros meses del año, la segunda parte en 1601, y la tercera y definitiva, dedicada a los santos extravagantes (los que no figuran en el breviario romano) ya en 1604. Ambos textos son capitales para el estudio de la piedad del momento y fueron reeditados con posterioridad con adiciones realizadas por ilustres literatos y teólogos como Eusebio Nieremberg, Francisco García y Andrés López Guerrero. En ellos se incluyen, por ejemplo las figuras de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, identificable por vestir de riguroso negro y portar en la mano una cruz o el anagrama de su orden (IHS), además del lema de la orden: *Ad Maiorem Dei Gloriam*. De un modo

San Ignacio de Loyola, Claudio Coello, 1680, Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdemoro.

San Francisco de Borja, Alonso Cano, 1624, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

similar se representará san Francisco de Borja, duque de Gandía y patrón de la nobleza española, quien portará en la mano un cráneo coronado que hará alusión a la cabeza de Isabel de Portugal, de quien fue fiel consejero, y cuya visión del cuerpo putrefacto tras su muerte produjo que decidiera abandonar sus años vida de noble y convertirse en jesuita. Sirvan pues, estos dos ejemplos, como representación del auge postridentino en territorio hispánico de la creación de nuevas recopilaciones historiadas de vidas de santos y su utilidad para la identificación de los personajes en los relatos o programas visuales hagiográficos.

En los Países Bajos también se dio un movimiento similar, aunque a mayor escala, en este caso encabezado por la figura del jesuita Jean Bolland, quien publicara en 1643 sus *Acta Sanctorum*. La idea inicial partió del padre Heribert Rosweyde, quien concibiera un proyecto de investigación sistemático de las principales narraciones de vidas de santos publicadas o manuscritas dispersas por toda la geografía europea. Tras su muerte en 1629 el testigo lo tomó el anteriormente citado Bolland, modificando su proyecto al extender el estudio a los santos de los que, no poseyendo textos biográficos, se pudiera contar con testimonios acerca de su culto. Este clérigo pronto contó con la ayuda de diversos correligionarios y tras la publicación de los dos primeros volúmenes en 1643, años más tarde fueron 17 más los que vieron la luz. Con esta iniciativa se creó la conocida Escuela bolandista que, a día de hoy, ha publicado más de 100 volúmenes sobre vidas de santos. A diferencia de los anteriores textos citados donde, en algunos casos, se daba pie a la imaginación o a exagerar algunos aspectos biográficos o milagrosos, en este ejemplo, siguiendo el rigor propio de las universidades jesuíticas, se intentó realizar una investigación sistemática de los santos no solo occidentales sino también orientales, eliminando los datos apócrifos, e incidiendo en su trascendencia para el cristianismo, de ahí su utilidad para los historiadores del arte, pues presenta un catálogo mucho más detallado de casos de estudio. Autores como Reau, con su didáctico compendio de iconografía hagiográfica, o los distintos investigadores que han publicado diccionarios sobre este asunto toman las actas bolandistas como una de las fuentes principales para su fin, si bien, insistimos, deben de ser tomadas con cautela sus descripciones pues el rigor, cuando se habla de aspectos religiosos, no siempre es del todo posible.

5. Otras fuentes sobre simbolismo cristiano: los fisiólogos y bestiarios

El interés por los animales y las distintas especies vegetales, así como su significado simbólico fue de gran importancia en la Edad Media, sin necesidad de esperar al conocido cientifismo de la Edad Moderna. Desde bien temprano se escribieron diversos libros o se recuperaron otros de la Antigüedad (con una cristianización de sus escrituras) cuya intención era la de describir e

ilustrar mediante una serie de dibujos de distintos animales, plantas o motivos orgánicos de la naturaleza, algunos de ellos fantásticos (sirenas, centauros, basiliscos, unicornios, etc.); añadiéndoles, en gran parte de los casos, un significado moral que provenía de la propia tradición oral o visual anterior. Esta moralización de elementos naturales estaba relacionada con la intención de demostrar el poder creador de Dios y cómo a través de estos seres vivos era posible simbolizar las principales cuestiones de la fe cristiana. Así pues, su fin último era dar una interpretación metafísica, moralizante, con significados místicos y trascendentes del mundo natural. Debido a estas características no debemos incluirlas dentro de las conocidas *Historias naturales* como la de Plinio el Viejo, aunque estén basados en estas y otras fuentes clásicas (Herodoto, Aristóteles de Estagira, etc.), pues no describen de modo analítico cada elemento sino que se centran más en sus orígenes y significados moralizantes. La publicación y circulación de los mismos fue significativa desde los inicios del medioevo y por ello se convierten es una obra de consulta obligada para poder entender gran parte de la producción visual del mundo medieval y moderno.

Dentro de este grupo de textos debemos de destacar los bestiarios (del latín *bestiarium*), siendo el más conocido de ellos el Fisiólogo o *Physiologus*. Se trata de un manuscrito de autor desconocido, pero de origen griego (del periodo comprendido entre el siglo II y IV, tal vez de Alejandría), que fue rápidamente traducido en repetidas ocasiones al latín hacia el año 400, así como a otros idiomas europeos con posterioridad. En cada una de sus traducciones o ediciones, dependiendo de la propia tradición histórica del lugar se podían eliminar algunas especies y añadir otras, de ahí que nos pueda ayudar, incluso, para identificar geográficamente la pieza que estamos estudiando, tal y como sucedía en las *Actas Sanctorum*. Son numerosos los autores medievales que se refieren a él, destacando entre ellos a san Isidoro de Sevilla, quien realizó diversas alusiones al mismo en sus conocidas *Etimologías* (siglo VI), especialmente en su libro XII.

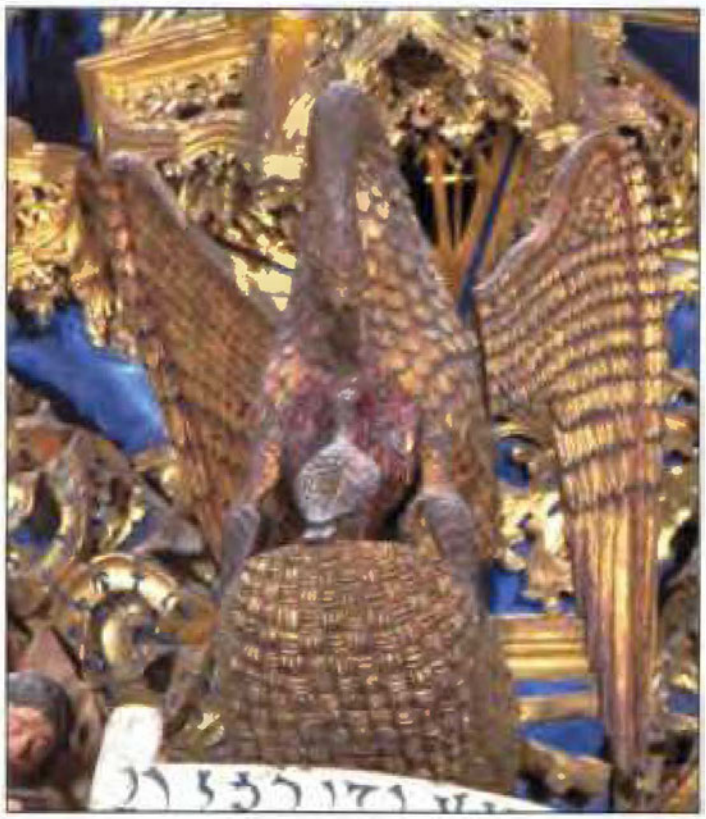
Como hemos dicho, se realizaron distintas versiones de los mismos, en el caso español, la más significativa, y la única conservada en esta lengua, sería la atribuida a Martín Villaverde hacia 1570, titulada *Bestiario de Juan de Austria*, cuya edición original se encuentra en el Monasterio de Santa María la Vid en Burgos. En este caso no hay ni vegetales ni plantas y se divide en siete capítulos: peces, aves, animales, monstruos, consejos morales a Don Juan de Austria, ensalzamiento de la conquista de Granada y, por último, anatomía del hombre. Con ello vemos como la propia historia del momento se entrelaza con la redacción del bestiario, al realizarse alusiones directas a la política militar del hijo bastardo de Carlos V, quien más tarde capitanearía las tropas españolas en la Batalla de Lepanto o en la segunda Guerra de las Alpujarras. También, mediante un análisis detenido de la propia estructura se evidencia el alto contenido moral de la presente publicación.

Salamandra, Fisiólogo de Berna, siglo IX.

Bestiario de Juan de Austria, Martín Villaverde, 1570, Monasterio de Santa María la Vid, Burgos.

Para poder entender la importancia de esta fuente vamos a indicar algunos ejemplos donde se puede entender cómo fueron fundamentales en la plasmación simbólica de diversos conceptos.

Uno de los animales más importantes que aparece en todos los fisiólogos es el pelícano por su alto significado religioso vinculado con la figura de Cristo. Suele representarse solo o en pareja abriéndose el pecho con el pico y dando su sangre a sus crías para que no fallezcan. Su figura aparece ya en los Salmos del Rey David (Salmo 101), los textos de Isaías (Is, 1: 2). En el Nuevo Testamento podríamos vincularlo con la idea de la Sangre de Cristo, quien gracias a la consagración de la Última Cena, sirve para representar el sacrificio que él mismo hace por la humanidad, para redimirla, por designio de Dios. Por este motivo eucarístico, la representación del pelícano se ha convertido en una de las iconografías, como se ha indicado, más habituales en la Historia del Arte y que no presentan ninguna confusión tanto en su identificación como en su simbolismo. Cuando aparece representado, está vinculado a el Sacrificio sufrido por Cristo para salvar a la humanidad, no es un mero animal decorativo en la pintura. Por último, es también interesante indicar que son muchos los emblemas utilizados durante el Renacimiento y el Barroco donde el pelícano



Pelícano del Retablo de la Cartuja de Miraflores,
Gil de Siloé, 1496-1499.

aparece con este significado, principalmente en aquellos relativos a beatificaciones donde se recoge el aspecto pasional del santo que se homenajea.

Si hablamos de animales míticos, ya se ha indicado cómo son varios los que los fisiólogos incluyen. Tal vez uno de los más significativos, pues aparecerá en numerosas ocasiones, es el fénix. En los bestiarios franceses viene descrito, unas veces con forma de cisne y otras con una cresta parecida a la del pavo real, si bien en la mayor parte de ambas representaciones se le plasma saliendo del fuego. Como es bien sabido, el fénix se trata de un ave mítica de origen egipcio, cuya presencia en las pinturas o esculturas sepulcrales está vinculada con la inmortalidad del alma del difunto, ya que tras consumirse en la hoguera, siempre renacía de sus propias cenizas. Pensadores de la antigüedad como Herodoto, Plinio el Viejo, Lactancio, Claudiano, Séneca u Ovidio, por poner algunos ejemplos, la utilizaron en sus escritos con este valor de inmortal. Este significado fue rescatado por la iconografía cristiana para representar alegóricamente la resurrección de Cristo. De hecho, este personaje en su vida pública clamó: "Tengo poder para dar mi vida y para recobrarla de nuevo" (Jn, 10: 18), palabras que se irritaron a los judíos y por las cuales demandaron su lapidación. Este tipo de imágenes tiene su auge, principalmente en los primeros momentos del cristianismo, cuando era una religión perseguida, si bien se mantuvo con esta iconografía en decoraciones funerarias posteriores hasta bien entrado el siglo XVIII como puede apreciarse, por ejemplo, en el cenotafio efímero de Carlos II en la catedral de Barcelona.

Cuando analizamos este tipo de animales de origen mítico podemos comprobar la importancia de las teorías de Warburg (véase *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*), la pseudomorfosis citada por Panofsky en *Estudios sobre iconología* (1994, p. 94 y ss.) o incluso las referencias de Saxl en *La vida de las imágenes,* que citamos al inicio del presente libro que defienden la pervivencia de un pasado clásico en la iconografía cristiana con un nuevo fin moralizante que no surgió de la nada en el Renacimiento sino que está relacionado con un fuerte sustrato medieval que lo mantiene e incluso reelabora.

6. Bibliografía

Bibliografía comentada

DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel. *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos.* Madrid: Alianza, 2009.
Interesante guía donde aparecen reflejadas las principales historias de la Biblia y de los Santos, con sus referencias textuales en las que se basaron.

GRABAR, André. *Las vías de la creación de la iconografía cristiana.* Madrid: Alianza Forma, 1985.
Este libro es fundamental para conocer cómo se creó la iconografía del primer cristianismo, los problemas que se dieron en la conformación de los tipos visuales y los significados simbólicos que tuvieron durante el tardoantiguo y paleocristiano.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1980.
Se trata de una colección formada por diversos libros dedicados a la Biblia y a los santos. Es uno de los diccionarios más completos para una primera aproximación a las fuentes y significados del arte cristiano.

Bibliografía general

BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma.* Bari: Gius Laterza & Figli, 1961.

BURKE, Peter. "How to become a Counter-reformation Saint", en *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 48-62.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes.* Madrid: Istmo, 1998.

CURLEY, Michael J. *Physiologus.* Austin: University of Texas Press, 1979.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel. *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos.* Madrid: Alianza, 2009.

HASSIG, Debra (ed.). *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature.* Londres: Taylor & Francis, 1999.

INTERIÁN DE AYALA, Juan. *El pintor christiano y erudito, ó Tratado ratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas.* Madrid: Joachin Ibarra, 1782.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología.* Madrid: alianza, 1980.

RUIZ BUENO, Daniel. *Actas de los mártires.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los evangelios apócrifos: colección de textos griegos y latinos.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental.* Madrid: Alianza, 1994.

STRATTON, Suzzane. "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de arte e iconografía*, I (2), 1988, pp. 3-128.

VORAGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 1995.

WARBURG, Aby. *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la Historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

Tema 9

APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE LA CREACIÓN EN EL MUNDO CRISTIANO

1. Introducción.
2. Fuentes en el estudio de la iconografía de la Creación.
3. Tipología formal de las representaciones.
4. La figura del Cosmocreator.
5. El inicio de la Creación.
6. El resto de las jornadas de la Creación.
7. Conclusiones.
8. Bibliografía.

1. Introducción

En este capítulo intentaremos realizar una visión sintética de la conformación de la iconografía de la Creación del mundo según las fuentes cristianas, en contraposición a lo expuesto en aquel dedicado a la mitología. Se trata de un asunto sumamente complejo, pues se mezclan en su gestación muy distintas tradiciones y dio pie a variopintas imágenes que, dependiendo del periodo, van adquiriendo una autonomía más o menos evidente del contexto que lo vio nacer. Para dicho análisis comenzaremos indicando, de modo sucinto, las principales fuentes en las que se basa; para continuar explicando las principales tipologías de narración iconográfica a las que dichas fuentes dieron pie. Por último se realizará un estudio de los principales episodios que conformaron los ciclos artísticos sobre dicho tema.

2. Fuentes en el estudio de la iconografía de la Creación

El primer problema que se encuentra no sólo todo historiador del arte sino también cualquiera que se acerque al asunto de la Creación y a la lectura del Génesis, libro del Antiguo Testamento en el que está basado, es la existencia

de dos narraciones diversas, sustancialmente distintas expuestas en los capítulos Gn 1 y Gn 2, que aunque presenten números consecutivos yuxtaponen sendas versiones del origen del mundo. A ambos relatos se deberían añadir las constantes alusiones a la Creación en los diferentes libros bíblicos donde no existe una unanimidad sobre su autoría, refiriéndose a ella algunas veces como obra exclusiva de Dios Padre, otras del Padre y el Hijo e incluso del Espíritu Santo.

Como se ha dicho, esta se inicia ya entre ambos textos del inicio de la Biblia. En el Gn 1 es solamente la Palabra de Dios la que crea, el verbo, el logos, mientras que en el Gn 2 vemos a un Yahvé hacedor, que participa de modo más activo en todo el proceso. Además, esta identificación del Creador con el Logos-Cristo también la presentan otros escritos de significativos teólogos medievales, como los de santo Tomás de Aquino:

> "El Verbo, propiamente dicho, se toma en Dios en sentido personal, y en nombre propio de la persona del Hijo. Todo es porque significa una cierta emanación del entendimiento, y a la persona que procede en Dios según la emanación del entendimiento, se llama Hijo, y su procesión se llama generación, como antes hemos dicho. De aquí, pues, que en Dios únicamente el Hijo se llama con propiedad Verbo".

Tampoco en ambas fuentes se narran en el mismo orden la creación de las distintas partes del universo. Por ejemplo, en el primer relato surgen las plantas antes que el ser humano, siendo al contrario en el segundo de ellos, hecho significativo a la hora de estudiar de qué modo los artistas plasman toda esta serie de acontecimientos en los actos por ellos realizados. A ello habría que sumar el hecho de que, a pesar de que los pintores, escultores o clientes toman como punto de partida los dos relatos del origen del mundo, éstos se vieron influenciados por interpretaciones neotestamentarias del mismo hecho, así como por la exégesis (interpretación) de los Padres de la Iglesia o de teólogos cristianos, como hemos señalado con anterioridad.

En el presente capítulo analizaremos cuál fue el modo más habitual en el que se visualizan o fusionan todas estas tradiciones, según la repetición de ciertos esquemas iconográficos, pero advertimos, con este breve epígrafe dedicado a las fuentes las posibles variaciones dependiendo del modelo literario utilizado para el programa artístico.

Por último, hay que tener en cuenta que el libro del Génesis está inspirado en numerosas tradiciones cosmogónicas y mitos de los orígenes del mundo no sólo de la cultura hebraica, sino también de otras civilizaciones como la egipcia, babilónica o siria, que contaminaron incluso su visualización en los programas iconográficos, si bien adaptándolos al monoteísmo propio de la nueva fe, en la que se reconoce la existencia de un único Dios. No es nuestra intención aquí mostrar todas las concomitancias existentes entre el texto bíblico y

otras culturas que lo precedieron, pues nos apartaría del objeto de estudio que nos proponemos, pero recomendamos las lecturas complementarias que adjuntamos al final del capítulo para aquellos que están interesados en ampliar tales aspectos.

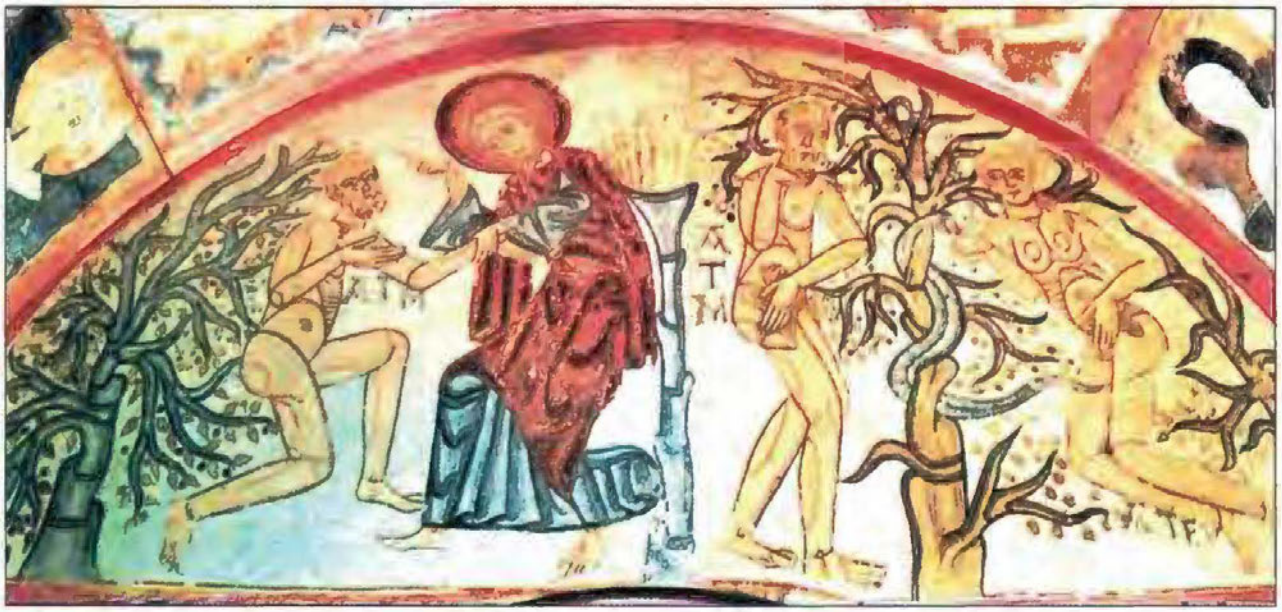
3. Tipología formal de las representaciones

Según Irene González (2010), en el mundo medieval existían tres maneras de representar la Creación. Primero, como secuencia, recogiendo los distintos días y sus diferencias, si bien es difícil encontrar uno de estos ciclos hasta la Alta Edad Media, de modo que las primeras representaciones seriadas no parecen datarse antes de los siglos XI-XII. Una segunda tipología sería la que sintetice el proceso creador en algunas escenas unidas a la representación del Cosmocreator, figura que analizaremos más adelante. Y, por último, aquellas que se centran simplemente en el momento culmen, en el sexto día, con la creación de Adán y Eva. Este último modo de hacer referencia al proceso creador fue uno de los que mayor difusión tuvo en la Edad Moderna, debido a que la concepción teocéntrica medieval fue perdiendo importancia frente el antropocentrismo y el valor del ser humano, siendo, pues, el creación del hombre, aquello que más interés despertó entre los artistas, minimizando la visualización del papel fundamental de Dios, y tomando esta idea como el origen de diversos ciclos artísticos

Una variante de la segunda tipología sería la que Vidal y Horcajada (2015) denominaron "representación panorámica". Utilizan este término para describir aquellas imágenes que unen todas las escenas narradas por el Génesis en una sola, produciéndose un importante cambio a lo que a temporalidad se refiere, desapareciendo aquí la secuencia narrativa, como si el mundo y sus habi-

Capilla Sixtina, Miguel Ángel, c. 1509, Roma.

Tapiz de la Creación, siglo XI, Museo Catedralicio, Gerona.



Creación de Adán y Eva, Vera Cruz de Maderuelo, siglo XII, Museo del Prado, Madrid.

tantes hubiesen sido creados por Yahvé al mismo tiempo. La interpretación que dan estas investigadoras es que la concreción y condensación de todas las escenas en una puede obedecer al hecho de que se quiera mostrar o destacar el resultado de la Obra de Dios en su conjunto, utilizando la economía narrativa como recurso.

También es necesario recordar que en aquellos ciclos compuestos a modo de narración no siempre las escenas tiene que estar puestas una al lado de otra de modo continuo y lineal, en diversas ocasiones se hace en forma de circunferencia, tal y como sucede en una de las obras paradigmáticas con dicha temática como sería el Tapiz de Girona. Todo él está organizado a través de un sistema de círculos concéntricos, cuadrados y triángulos, dispuestos de modo proporcionado estando en el centro la figura de Dios Creador como eje y motor del programa iconográfico, mostrándose, como se indicó anteriormente, esa mentalidad cristiano-medieval, que cree en un único Dios al cual todo está subordinado. Hay que indicar que esta obra es realmente excepcional y que si bien recibe el nombre de tapiz, se trata de un bordado donde los hilos añadidos siguen la silueta diseñada de los motivos y figuras, realizado con la técnica llamada pintura a la aguja. Éste se encuentra en al Museo de la Catedral de Girona y representa una de las obras culmen del románico catalán, no sólo por la calidad de su obrador, sino también por el modelo iconográfico que despliega, que sirvió como ejemplo a otras que, por otro lado, no llegaron a sobrepasarla en complejidad compositiva.

Así pues, el hecho de existir diversas tipologías iconográficas que se van sucediendo a lo largo de la Historia del Arte, plantea el problema de que, a pesar de que en la Biblia las escenas se narren en un orden, correspondiendo con las jornadas en las que Yahvé realizó su trabajo, rara vez en las secuencias visuales se sigue con fidelidad dicho orden indicado y se producen variaciones dependiendo del espacio, formato o incluso necesidades del patrono o artista en la concepción de la obra o también la habilidad de este último para poder condensar tan complejo conglomerado de acciones en un espacio determinado.

4. La figura del Cosmocreator

Uno de los tipos iconográficos más importantes que genera la lectura de las distintas versiones del Génesis es la del Cosmocreator o Dios como Arquitecto del Universo. Esta figura parte de la concepción de Dios como origen y motor del mundo, derivando del binomio orden-caos que se plantea en las primeras líneas del Génesis (1: 1-2). La idea de visualizar al creador con un compás en la mano o con aparejos relativos al arte de la geometría se convertirá en una metáfora visual que, nacida en el medioevo, siguió vigente durante siglos tanto desde el punto de vista literario como artístico, no en vano, por ejemplo,

cuando se estaba construyendo el Monasterio del Escorial, para su justificación mística, se alude en múltiples ocasiones a la figura del Dios arquitecto y geómetra que construyó el mundo, al igual que Felipe II construía tan importante monumento (Ramírez, 1995) Recordemos, además, que en esta misma construcción se aludía al monarca como nuevo Salomón y David, por lo que todo ello se centra en una ideología de glorificación del rey.

Dios geómetra-arquitecto, frontispicio del Codex Vindobonensis 2554 (Biblia moralizada), siglo XIII, Biblioteca Nacional, Austria.

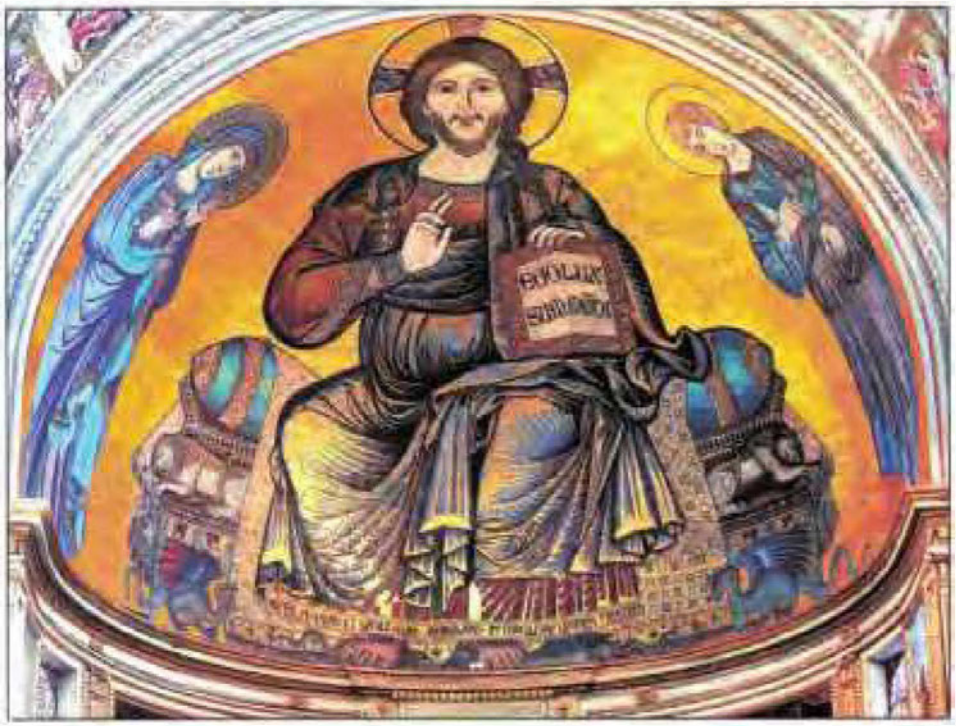
Reelaboración de la idea de Dios arquitecto titulada *Europa una profecía*, William Blake, 1794, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Son diversas las fuentes textuales, además de los primeros fragmentos del Génesis, en las que se hace referencia a la figura del Cosmocreator. En los Proverbios (8: 27), cuando se habla de la Sabiduría, como elemento motor de la Creación se nos expone: "Cuando afirmó [se refiere a Dios] los cielo, allí estaba yo; cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo... yo estaba junto a Él como aprendiz." De modo similar, en el libro de Job (28: 4-6), Dios pregunta: "Dónde estabas cuando yo cimentaba la tierra? [...] ¿Quién determinó, si lo sabes, sus medidas? ¿Quién tendió sobre ella el nivel? ¿Sobre qué descansan sus pilotes o quién asentó su piedra angular?", fragmento al que, más tarde

Mateo (21: 42), aludió en su Evangelio al afirmar: "No habéis leído nunca en las Escrituras: la piedra que los edificadores habían rechazado, ésa fue hecha cabeza angular?".

Más referencias a la idea de Dios como arquitecto las podemos encontrar en los Salmos (146) donde se le relaciona con la edificación de la ciudad de Jerusalén, concepto que, en este caso, es retomado por san Pablo (Heb 11: 9-10) al hablar de dicha ciudad "asentada sobre cimientos eternos de la que Dios es arquitecto y constructor".

El esquema formal de este tipo iconográfico es muy similar al de la imagen de Cristo en Majestad o *Pantocrátor* pero sin el tetramorfos; presentando, en muchos casos un edad más avanzada, que se relacionaría con la idea del "anciano de los días", y, a su vez, es también muy similar a las imágenes del "Dios hacedor descansando" tras la creación después de concluir su obra del séptimo día. No en vano, en algunas representaciones, el Creador entronizado aparece en el centro del programa iconográfico dentro un círculo, que a su vez está rodeado de las distintas escenas de la creación, siendo pues, el principio y el fin de todo el recorrido, con ello se consigue una economía narrativa, en una sola imagen se representa al Dios arquitecto del mundo, y, al mismo tiempo, a la misma divinidad descansando tras el trabajo realizado durante toda la semana. Es importante remarcar, por último, que esta figura en majestad también tendrá como inspiración el propio Apocalipsis, como veremos en el último epígrafe del presente libro.



Cristo en majestad, Cimabue, 1301-1320, Duomo, Pisa.

Anciano de los días, icono del siglo VII.

Detalle del Cristo entronizado del Tapiz de la Creación de Gerona, siglo XII, Museo Catedralicio, Gerona.

Por otro lado, también es necesario apuntar que no siempre se alude a Dios Creador a través de la figura del geómetra o arquitecto, sino que también puede aparecer representado, aunque en menor medida como pintor, el llamado *Deus Pictor*, como un artista pintando con un pincel, otro modo, pues de entender la Creación (Stoichita, 1996, pp. 97-102). De hecho, tratadistas del tardorrenacimiento como el valenciano Guimerán (1591, p. 56), en uno de los textos postridentinos más interesantes de la historiografía hispánica se refirió así a esta figura:

> "Un primo pintor de bellos dibuxos y matizes que con su rara delgadeza y arte pintó el pinzel, no los puede ver encubiertos que antes gusta extremadamente todos gozen de la belleza de sus obras. Assí dios las primíssimas gracias que su divina mano estampó en sus santos las gusta descubrir y hazer patentes al mundo, y para ello tiene su suave providencia, sus tiempos, su razón, sus términos traídos y dispuestos a la medida de su gusto y voluntad".

Con ello vemos múltiples variantes relacionadas con una misma idea, esta es, la de Dios como creador y organizador de todas las cosas, como aquel que hizo nacer del caos el orden y el Universo, sea como arquitecto o bien como pintor.

5. El inicio de la Creación

Tradicionalmente, los estudios sobre los ciclos narrativos de la Creación parten de lo que sucedió en el primer día de la misma, pero debemos remontarnos, para entender todo el proceso, a lo que existía antes de que se produjera el primer acto creador. Aquello que se ha conocido como *in principio* o "en el principio", el momento en el que tan sólo existía la confusión y la oscuridad (Caos) y Dios tuvo que poner orden en él, convirtiéndolo en un espacio estructurado, dotado de luz, belleza y existencia (Cosmos). Para tal fin, cuenta el Génesis (1: 1-2) que el Espíritu del Señor comenzó a aletear sobre las aguas, dándose inicio, entonces, el origen de todas las cosas. Para representar este pasaje los artistas habitualmente utilizaron una estructura bipartita, por una parte mostraban el mar como en marejada, por la acción del viento de las alas del Creador (representado habitualmente por el Espíritu Santo); y, encima, un espacio oscuro, que simboliza el Caos, las tinieblas a las que se pondrá fin, en las que se suele distinguir un personaje alado que representará la acción descrita con anterioridad. Así se podrá observar, por ejemplo, en la decoración musivaria de la *Cúpula de la Creación* de San Marcos de Venecia del siglo XIII. Insistimos, este acto se produjo con anterioridad de la primera jornada, cuando sólo existía el Caos.

Cúpula de la Creación, se puede ver arriba a la izquierda la imagen de una paloma moviendo las alas sobre el mar, siglo XIII, San Marco, Venecia.

Tras esta imagen, que otras veces se sintetiza simplemente a través de la figura del Cosmocreator entronizado, comenzará la representación de la primera jornada, consecuencia de la acción que acabamos de explicar. En ella se produce la separación de la luz de las tinieblas. "Dijo Dios: 'Haya luz', y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y separó Dios la luz de las tinieblas. Llamó Dios a la luz 'día', y a las tinieblas llamó 'noche'. Y atardeció y amaneció el día primero" (Gn 1: 3-5). Es necesario indicar que dicha luz parte de la propia divinidad, pues el Sol como astro, no se crea hasta la cuarta jornada, así que es el mismo Dios quien con su luz ilumina al mundo. Según González (2012, p. 12), esta acción puede entenderse, también de forma simbólica, como sinónimo de la creación de los ángeles, ya que éstos son seres luminosos; y de hecho así sucede en los mosaicos de la catedral de Monreale (siglo XII) y en la Biblia moralizada de La Haya (siglo XV). Además, este acto de separación puede plasmarse de otros dos modos distintos: bien como hiciera Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, representando el esfuerzo físico de Dios (en un complicado escorzo) para separar la luz (que él mismo emana) de las tinieblas, o, en otros casos no tan habituales, insertando una especie de esfera, disco o circunferencia con dos mitades, una con colores amarillentos y otra oscuros para explicar la expansión de la luz hacia el territorio oscuro y caótico.

Separación de la luz de las tinieblas, Mosaico de la Creación, siglo XII, Catedral de Monreale.

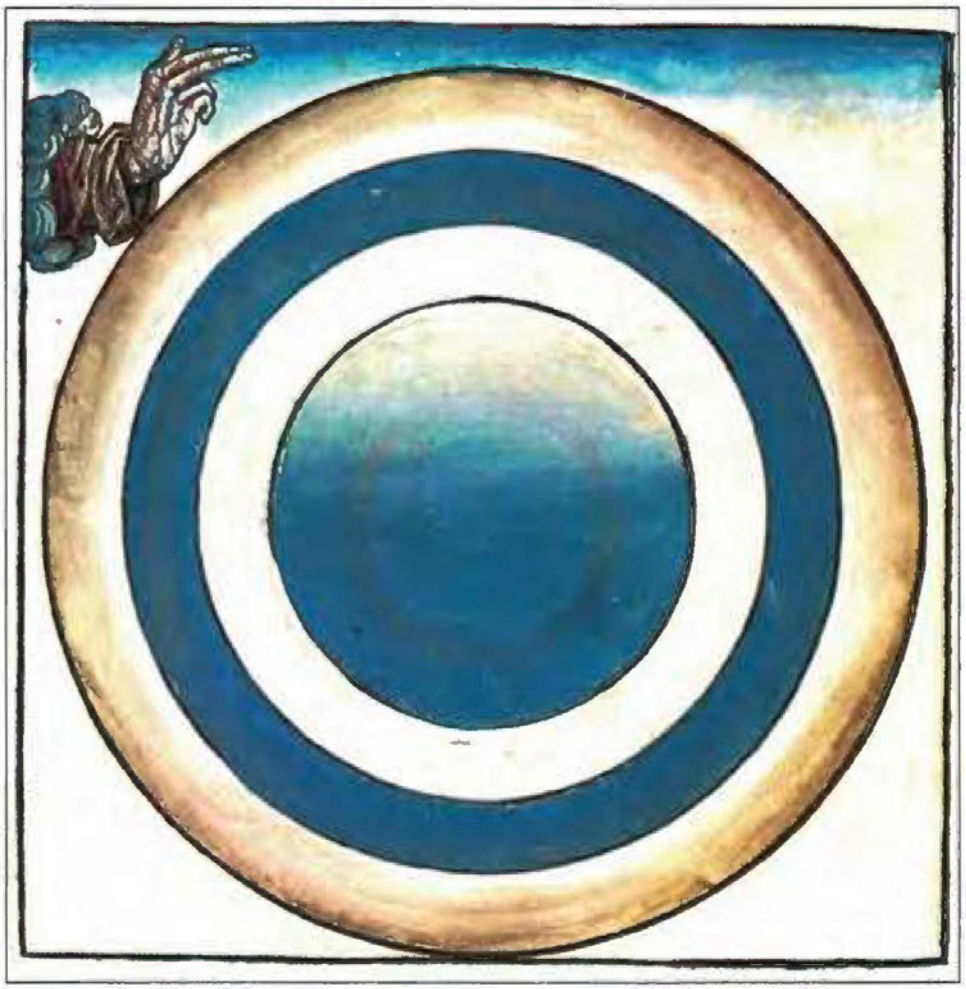
Separación de la luz y las tinieblas, Miguel Ángel, c. 1509, Capilla Sixtina, Roma.

6. El resto de las jornadas de la Creación

El segundo día supone la separación del firmamento y las aguas terrestres:

> "Dijo Dios: 'Haya un firmamento en medio de las aguas, que las esté separando unas de otras.' Y así fue. E hizo Dios el firmamento y separó las aguas que hay debajo del firmamento, de las aguas que hay encima del firmamento, y llamó Dios al firmamento 'cielos'. Y atardeció y amaneció el día segundo" (Gn 1: 6-8).

El hecho de que la acción suponga la separación de dos elementos produce que la estructura de la mayor parte de las composiciones sea bipartita, en dos planos, uno superior y otro inferior, estando el segundo de ellos caracterizado por las olas, realizadas de un modo más o menos naturalista, que sirven para identificar el mar. De modo excepcional, a veces puede representarse este suceso con una estructura de círculos concéntricos, a modo de diagrama, como sucede en el *Liber Cronicarum* de Hartmann Schedel (Nürenberg, 1493). En la parte central, se localizaría la tierra y sucesivamente la esfera del aire, del fuego, de las aguas superiores, y, por último, más allá las tinieblas. En otras ocasiones, incluso, se utilizan dos espacios para representar dicha separación, como sucede en los capiteles de la portada de santo Domingo de Soria, donde en cada columna se sitúa un elemento. Por último, también son interesantes las representaciones de este jornada en las que son alegorías de los ríos y de la tierra las que conforman la acción, tal y como sucede en los grabados de Golztius.



El segundo día, Liber Cronicarum Hartmann Schedel, 1493, Nürenberg.

Separación del firmamento de las aguas terrestres, capiteles de la fachada de Santo Domingo de Soria, c. 1170.

El segundo día, Hendrick Goltzius, c. 1594, Metropolitan Museum, Nueva York.

La tercera jornada comprende la creación de la tierra seca y las plantas: "Dijo Dios: 'Acumúlense las aguas de debajo de los cielos en una sola masa, y aparezca suelo seco.' Y así fue. Llamó Dios al suelo seco 'tierra' y al cúmulo de las aguas llamó 'mares'. Y vio Dios que estaba bien. Dijo Dios: 'Brote la tierra verdor: hierbas de semilla y árboles frutales que den sobre la tierra fruto con su semilla dentro'" (Gn 1: 9-13). La explicación tan parca que da la Biblia produce que se puedan dar diversas tipologías en la representación de esta jornada. Muchas veces incluso es necesario de inscripciones para comprender lo que allí sucede. Habitualmente se suele representar la tierra como una isla con brotes verdes simbolizando la vegetación. En otras ocasiones se complica el programa con la inclusión de alegorías masculinas y femeninas que simbolizan cada uno de los elementos de la creación, tomando tanto la forma como el contenido simbólico de la propia iconografía clásica grecorromana, donde ríos, mares o continentes eran representados de este modo. Tal sería el caso, por ejemplo, de la Biblia Monumental de Admont (siglo XII, Viena) o de los anteriormente citados diseños de Golztius. Este último tipo es el menos común, pero resulta interesante para estudiar las concomitancias entre tradición pagana y cristiana y el uso de las mismas con un fin intelectual, al poder detectarse esta pervivencia del paganismo no sólo en el Renacimiento sino también durante la Edad Media.

El tercer día, Pavel Svedomsky, 1898, Catedral de San Volodymyr, Kiev.

El tercer día, Hendrick Goltzius, c. 1594, Metropolitan Museum, Nueva York.

El cuarto día se creó el sol y la luna:

> "Dijo Dios: 'Haya lumbreras en el firmamento celeste para separar el día de la noche, y hagan de señales para las solemnidades, para los días y para los años, y hagan de lumbreras en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra.' Y así fue. Hizo pues Dios las dos lumbreras mayores: la lumbrera grande para dominio del día, y la lumbrera pequeña para el dominio de la noche, y las estrellas. Y las puso Dios en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra" (Gn 1: 14-19).

Al igual que sucede en el caso anterior, podemos encontrarnos múltiples maneras de representar esta acción. En algunos casos simplemente aparecen el sol y la luna de modo más o menos naturalista mientras el propio Dios las coloca. Otras, mucho más naif es aquella donde aparecen humanizados los astros dotados de ojos, nariz y boca. Como última opción, se recurre también a las personificaciones de ambos astros, como sucede en la escena intermedia de la derecha del tapiz de Gerona, siguiendo patrones extraídos del mundo clásico.

El cuarto día, Julius Schnorr von Carolsfeld, 1860, Die Bibel in Bildern.

Detalle del sol y la luna en el Tapiz de la Creación, siglo XII, Museo Catedralicio, Gerona.

Las aves y los peces fueron los siguientes en ser creados en la quinta jornada:

> "Dijo Dios: 'Bullan las aguas de animales vivientes, y revoloteen aves sobre la tierra contra la haz del firmamento celeste'. Y creó Dios los grandes monstruos marinos y todos los seres vivientes que bullen serpeando en las aguas según su especie, y toda ave alada según su especie. Y vio Dios que estaba bien" (Gn 20-23).

Hay que hacer notar que no es hasta el sexto día cuando los cuadrúpedos son creados, de ahí que los artistas tengan mucho cuidado a la hora de distinguir unos de los otros. También es importante señalar que es una de las jornadas que mayor cambio sufrirá con el paso de los siglos. De las primeras representaciones medievales, donde incluso son necesarias las inscripciones para comprender lo que sucede se pasará en el mundo moderno a todo un muestrario de seres vivos, tendencia vinculada con el cientifismo y la necesidad de conocer la naturaleza que tiene la sociedad. Este interés por la biología se dio principalmente en dos focos, en los Países Bajos, donde los pintores flamencos con el realismo que les caracteriza hicieron visibles toda clase de animales marinos o voladores; o, en Italia, llegando a su auge en el XVII gracias a la labor de la Accademia dei Lincei (Roma).

El quinto día, siglo XII, mosaico bizantino de la Catedral de Monreale.

La creación de las aves, Jan Sadeler con diseño de Maarten de Vos, 1587.

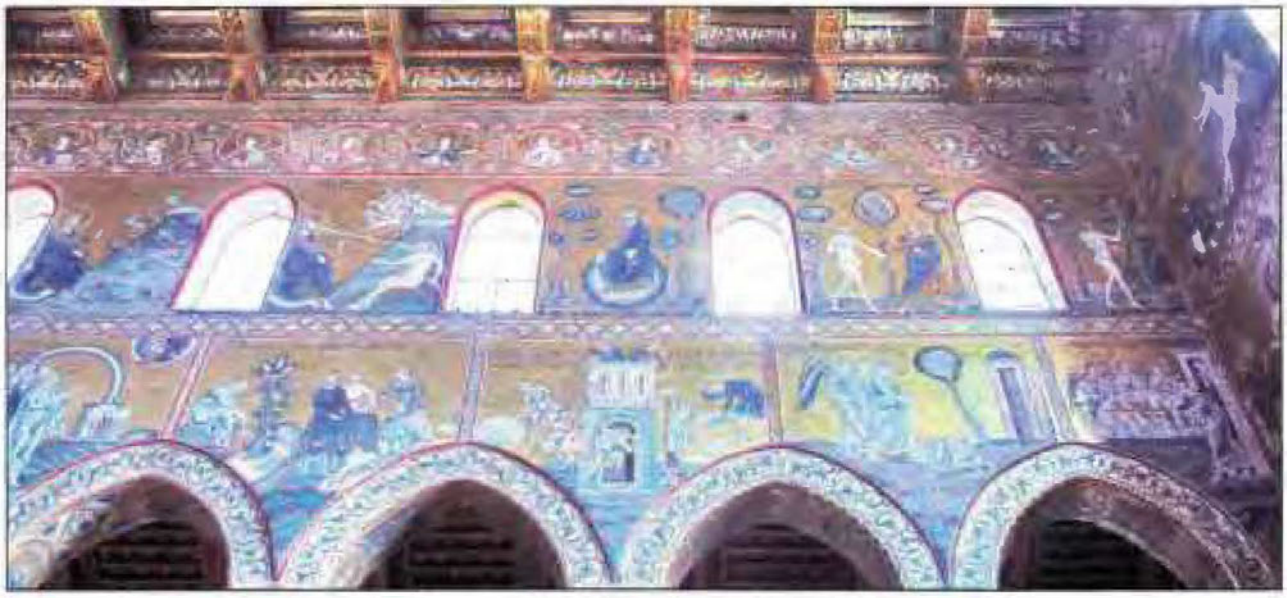
Como se ha dicho, el sexto día creó al resto de los animales y a Adán y Eva:

> "Dijo Dios: 'Produzca la tierra seres vivientes según su especie: ganados, sierpes y alimañas según su especie'. Y así fue. Hizo, pues, Dios las alimañas según su especie, y toda sierpe del suelo según su especie" (Gn 1, 24-25).

El sexto día, Jan Sadeler con diseño de Maarten de Vos, 1587.

El sexto día, Julius Schnorr von Carolsfeld, 1860, Die Bibel in Bildern.

La creación del ser humano también varía según la narración, hecho que influye en la visualización de la escena. Irene González (p. 13) distingue diversas tipologías dependientes de este hecho: La primera sería Dios modelando al hombre en arcilla, de modo muy parecido a cómo lo hiciera Prometeo en la mitología clásica. La segunda es la que el creador insufla vida al ser humano, lo que se indica a través de un haz de luz que va del creador a su criatura. Y, la tercera, la que realizara Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, a través de la unión de los dedos índices del Padre y Adán, representación de alto contenido simbólico que ha gozado de enorme éxito gracias a la calidad del artista que la creó.



Programa iconográfico de la Creación, siglo XII, Catedral de Monreale.

Detalle: La creación del hombre, siglo XII,
Catedral de Monreale.

La creación del hombre, Miguel Ángel, c. 1509, Capilla Sixtina, Roma.

Lo mismo sucede con la creación de Eva. Unas veces sucederá estando Adán dormido siendo extraída la primera mujer de su costilla (Biblia de San Pedro de Rodas, siglo XI) o, lo más frecuente, a Eva saliendo del costado de Adán.

La creación de Eva, Lorenzo Maitani y taller, c. 1310, Catedral de Orvieto.

La creación de Eva, Miguel Ángel, c. 1509, Capilla Sixtina, Roma.

Es importante recalcar que, en la mayor parte de los casos, ambos aparecerán desnudos o con algunos elementos vegetales que tapen sus órganos genitales por cuestiones de decoro cristiano, ya que el pudor por su desnudez se producirá sólo tras comer del árbol de la ciencia.

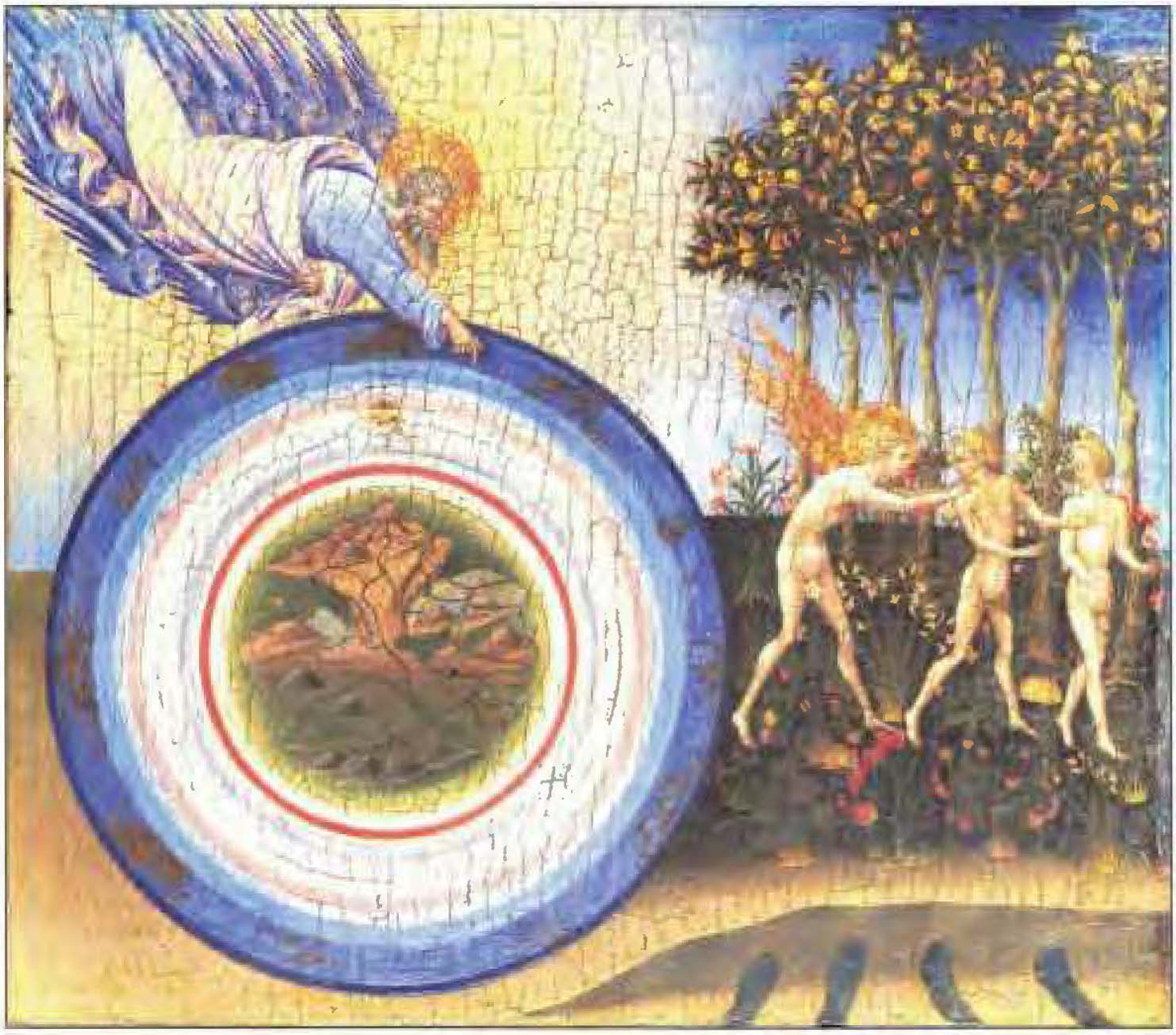
Por último, como ya se ha dicho, el séptimo día está relacionado con la figura del Cosmocreator, en la que aparece Dios padre descansando tras todo el trabajo realizado.

7. Conclusiones

Como se ha visto la iconografía de la Creación del mundo es muy compleja, con distintas variantes y también con una evolución que depende de cómo la sociedad percibía lo que le rodea. Es habitual la reiteración de esquemas de origen clásico, cristianizándolo, lo que denota, como demostraran los estudios de Saxl, Warburg o Panofsky, entre otros, que la Edad Media no es un periodo oscuro donde se esconde lo pagano sino que se reutiliza para expresar algunas ideas que no tenían forma en el imaginario cristiano. Estas formas clásicas, además, se vieron afectadas por la contaminación también de elementos de las mitologías egipcias o mesopotámicas, que ya son ampliamente constatables en las fuentes textuales. Todo ello produce la creación de ciertos tipos híbridos y propios que deben de ser contextualizados en la zona geográfica

que los vieron nacer, así como en el uso mayor de una versión u otra del Génesis. En cada caso, como historiadores del arte deberíamos preguntarnos las razones por las que esa obra a la que nos enfrentamos utiliza un esquema compositivo u otro, o hacer hincapié en un motivo sobre el resto, relacionándolo con la situación social o con el cliente de la misma, sólo así comprenderemos el valor intrínseco de la misma.

Aún así, a pesar de basarse en esquemas clásicos, se ha podido comprobar una gran diferencia con lo que sucede en el ámbito de la mitología clásica latina, estudiado en el segundo bloque de este libro. El papel de un origen, el Logos, Dios Padre es mucho más omnipresente y vehicula la mayor parte de las representaciones, de ahí la insistencia en la comprensión de la figura del Cosmocreator, eje del teocentrismo cristiano.



Creación del mundo y expulsión del paraíso, Giovanni di Paolo di Grazia, 1445, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

8. Bibliografía

Bibliografía comentada

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. "La creación", *Revista Digital de iconografía medieval*, 3, 2010, pp. 11-19.
Este texto es muy interesante pues se centra de modo monográfico en el mundo medieval y analiza de modo detenido todas las variantes que en él se dieron. Además aporta reflexiones sobre las fuentes visuales en las que se basaron las pinturas y su posterior evolución.

VIDAL LORENZO, Cristina. "El origen del mundo en el arte antiguo", *Ars Longa*, 9-10, 2000, pp. 37-50.
Recomendamos la lectura del presente artículo porque en él se analizan todas las contaminaciones textuales y visuales de la representación de la Creación entre el cristianismo y las civilizaciones que la precedieron.

VIDAL LORENZO, Cristina y HORCAJADA CAMPOS, Patricia. "La creación del mundo" en GARCÍA MAHIQUES, Rafael (Dir.), *La visualidad del logos*. Madrid: Editorial Encuentro, 2015, pp. 912-965.
Este texto se incluye en un volumen dedicado a los grandes temas del Antiguo Testamento, haciendo hincapié en la representación de la divinidad. Ambas autoras analizan de modo muy detallado cuáles fueron las principales fuentes textuales y los más significativos programas iconográficos que se basaron en ellas, utilizando una terminología muy útil para el conocimiento de la complicada representación de dicho tipo iconográfico en la Historia del Arte.

Bibliografía general

BAERT, Barbara. "New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the True Cross", *Gesta*, 38, 2, pp. 115-127, 1999.

GRAVES, Robert; PATAI, Raphael. *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 70-85.

GUIMERAN, Felipe. *Breue historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de Redempcion de cautiuos christianos y de algunos santos y personas illustres della...* Valencia: casa de los herederos de Iuan Nauarro, 1591.

MARTIRE, Antonio. "El concepto de creación en Occidente, entre mitología y arte", *Ruta Comunicación*, 7, 2016, pp. 111-123.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Dios arquitecto: J.P. Villalpando y el templo de Salomon*. Madrid: Siruela, 1995.

SÁNCHEZ LEÓN, M. L. (ed.). *Religions del món antic. La Creació.* Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001.

STOICHITA, Víctor. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro.* Madrid: Alianza, 1996.

VILLASEÑOR, Fernando (coord.). *Introducción a la iconografía del Antiguo Testamento y sus grandes ciclos en la Edad Media de Occidente.* Liceus, 2006 (www.liceus.com).

Tema 10

LA NATIVIDAD DE CRISTO EN EL ARTE

1. Introducción.
2. Fuentes textuales.
3. El problema de la representación del lugar.
4. Los personajes y su esquema compositivo.
5. Conclusiones.
6. Bibliografía.

1. Introducción

En el capítulo dedicado a las fuentes de la iconografía cristiana hablamos de la importancia de los Evangelios Apócrifos en la creación de ciertos modos de representación, a pesar de ser textos prohibidos por la Iglesia. Para entender cómo son de vital importancia nos centraremos en la escena de la Natividad, una de los tipos iconográficos que es más deudor de los textos no permitidos que de la propia Biblia, que presenta descripciones muy parcas, poco útiles para los artistas a la hora de representar este importante momento.

Además, también gracias al estudio de la Natividad podremos comprobar la importancia de la cronología y geografía de las obras de arte, al existir momentos históricos en los que se prefiere un modo de representación frente a otro, o territorios que plantean una propia tradición figurativa.

2. Fuentes textuales

Son diversas las fuentes que pudieron servir de inspiración a los artistas a la hora de plasmar los temas. Por una parte se encuentran los Evangelios, en especial el de Lucas (2: 1-7), si bien las referencias que nos da sobre este pasaje son ínfimas.

Éstas fueron ampliadas por los textos apócrifos, más en particular el Protoevangelio Santiago (capítulos XVII-XX), Evangelio del Pseudo Mateo (capítulos XIII-XIV) y, de cronología posterior, el Libro de la Infancia del Salvador (párrafos 62-76), mucho más detallistas en cuestiones que, como veremos, tuvieron amplia repercusión en la iconografía tradicional del Nacimiento –como por ejemplo la estrella fugaz–, tanto que la sociedad las asumió como propias y no juzgó que estuvieran basados en textos prohibidos. Como se ha dicho, las artistas o clientes que las promocionaron lo que hicieron fue tomar elementos de unas y otras fuentes mezclándolas según intereses compositivos o incluso ideológicos siendo la labor del Historiador del Arte desentrañar cuándo, cómo y porqué. Con este fin, Irene González creó un cuadro en el que cruza los distintos elementos iconográficos que se describen en los textos apócrifos indicando su procedencia para así facilitar el estudio de las obras de arte al poder el historiador acudir más rápidamente a las fuentes que los engendraron.

Los Evangelios Apócrifos tuvieron una importante difusión gran parte gracias a la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, que podríamos citar como tercera fuente de inspiración. Este monje reelaboró todo el conjunto de narraciones anteriores creando uno de los relatos más extensos sobre cómo sucedieron los hechos de la Natividad de Cristo, aunando lo canónico con lo prohibido.

En cuarto lugar tendríamos los comentarios que los teólogos realizaron sobre los textos bíblicos. Los tres más conocidos y citados fueron las *Meditaciones* de San Bernardo de Claraval (siglo XII), las *Revelaciones* de Santa Brígida; y, por otra parte, las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura, ambos de finales del siglo XIII y XIV. Éstas influyeron a otros teólogos que ilustraron diversas escenas de los Evangelios, siendo el más conocido Jerónimo Nadal, padre jesuita, que en el siglo XVI publicó un manual de meditaciones sobre los Evangelios ilustrado por los mejores grabadores del momento que sirvió como modelo para la representación de dichas escenas no sólo en las fundaciones de la Compañía de Jesús, sino también en otras órdenes religiosas o laicas que gracias a la concreción y corrección doctrinal tomaron los esquemas compositivos de Nadal para evitar problemas con la Inquisición por la inclusión de elementos erróneos en sus pinturas.

Hay que decir que de todas estas fuentes citadas, y más allá de la repercusión de Nadal, una de las que más importancia adquirió con el paso de los años fue la de Santa Brígida, principalmente gracias a la labor de los tratadistas postridentinos. Molanus, por ejemplo, centra casi exclusivamente su discurso en sus *Revelaciones*, sirviendo de ejemplo para otros intelectuales del momento. Su influencia fue muy significativa en el ámbito hispánico, ya que tanto Pacheco en su *Arte de la Pintura* como fray Interián de Ayala compartieron la versión que de este pasaje diera Molanus defendiéndola en sus tratados, de ahí que la mayor parte de las obras del barroco español tengan que ser relacionadas con las palabras de Brígida y las apreciaciones que el suegro de Velázquez diera en sus escritos.

3. El problema de la representación del lugar

No existe una unanimidad en las fuentes textuales sobre en qué espacio físico nació el Salvador, hecho que repercutirá en numerosas variantes iconográficas que se van repartiendo a lo largo de los siglos. El único dato que parece objetivo es que fue en Belén, tal y como narran los Evangelios Canónicos, donde se expone cómo por decreto del emperador Augusto, José tuvo que viajar a esta ciudad para empadronarse con María, su esposa embarazada, al ser descendiente de la casa de David. Además, así se cumpliría la profecía que Miqueas (5: 1) había escrito, donde se indicaba que el Salvador nacería en esta ciudad, como él lo había hecho.

Mucho más problemático es dictaminar si nació en un establo o humilde cobertizo, en una gruta o entre ruinas. La primera de las opciones está basada en el Evangelio de Lucas (2: 7), al indicar que no existía posada para hacerlo. Esta hipótesis es repetida por Santiago de la Vorágine así como en los escritos de diversos místicos como el Pseudo Buenaventura o Santa Brígida. El autor de la *Leyenda Dorada* recalca el hecho de que pariera allí debido a la pobreza de la Sagrada Familia. Esta tradición es más habitual en la pintura tardogótica y renacentista, teniendo un especial interés en los Países Bajos, si bien no se puede hablar de un único foco de irradiación.

Natividad, Maestro de Ávila, segunda mitad del siglo XV, Museo Lázaro Galdeano, Madrid.

La segunda tipología lo sitúa en una cueva. En este caso basándose, principalmente, en los apócrifos del Protoevangelio de Santiago (XIX, 2-3) o el Libro de la Infancia del Salvador. Esta manera de representación fue muy habitual en el mundo bizantino, influyendo en las primeras representaciones románicas del asunto. Más tarde, el propio Pacheco (pp. 603-604) indicó que debía ser representado en una cueva cavada en la muralla que servía de establo de bestias.

Otros textos, como el Pseudo Mateo hibridan ambos aspectos, al indicar que "tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo" (XIII: 3), pudiéndose, por tanto, realizarse allí la adoración de los pastores. Así pues, existe una clara separación visual entre el nacimiento y la adoración, entendiéndose como una secuencia narrativa, tal y como se ve en la Capilla de los Scrovegni de Padua.

Natividad, Moskos Illias, 1658, Benaki Museum, Atenas.

Natividad, Giotto, c. 1304, Capilla de los Scrovegni, Padua.

Como se ha dicho, otra tipología sería la de situar la acción dentro de unas ruinas, separándose de lo que narran las fuentes oficiales o no canónicas. Este tipo de representaciones tiene su auge en el Renacimiento (tanto flamenco como italiano), cuando interesa recuperar el pasado clásico, utilizándose como una perfecta excusa para incluir esas ruinas que estaban tan de moda. Además, con ello, se intenta dar un valor simbólico a la escena: se subraya la idea de que de las ruinas de la Sinagoga, imagen simbólica del Antiguo Testamento o Credo que es superado por la llegada de Cristo, nace la Iglesia (Nuevo Credo o Testamento). De las ruinas, nace la Salvación. Además, este aspecto ruinoso pro-

duce que, en algunas pinturas, el Niño aparezca sobre una especie de cubo, como si fuera una roca tallada en desuso, pero que tiene un alto contenido simbólico, pues significa que Cristo es la piedra angular de la religión y entronca, además, con el discurso de Ramón Llull y la forma cúbica (que suele tener dicha roca), que vincula las proporciones matemáticas con la sabiduría y el bien.

Por último, una iconografía mucho menos habitual sería la de situar el nacimiento de Cristo en una casa, pues no está basada, como en el caso anterior, en ninguna fuente textual y no es más que una contaminación de la representación del nacimiento de la propia Virgen que se produjo en un habitáculo más acondicionado que la cueva o portal de Belén. Esta tipología estaría relacionada con la intención de crear una similitud entre la propia vida de los nobles o burgueses enriquecidos, que nacieron en hogares ricos, y cómo sucedió el alumbramiento del Salvador, por tanto debemos vincularlo a los círculos cortesanos o de la clase media-alta.

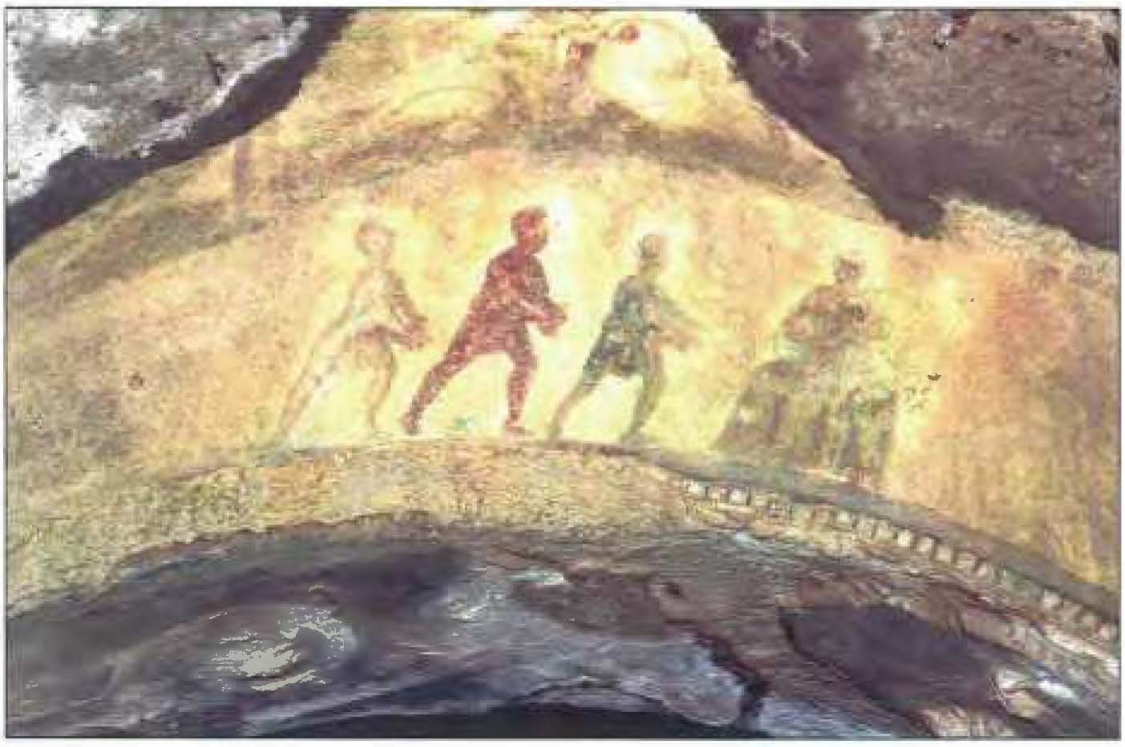
Natividad, Fra Diamante, c. 1465, Museo del Louvre, París.

Natividad de la Virgen, Andrea de Bartolo, c. 1400, National Gallery, Washington.

4. Los personajes y su esquema compositivo

Si bien cada obra de arte hace hincapié, según la fuente, en unos personajes u otros, debemos indicar que sí que se puede marcar ciertas modas o concomitancias que nos permitan analizar la gestación de los tipos iconográficos.

No está claro cuál fue la primera representación de la Natividad en las artes plásticas, pero sí que se podría relacionar con algunas pinturas de las catacumbas romanas. Tal sería el caso de la Adoración de los Magos de la Capilla Griega de la Catacumba de Priscila (siglo III). Si bien la escena de la Epifanía es posterior en varias jornadas a la Natividad, como veremos en el siguiente capítulo, la manera de representar el suceso pudo servir como modelo para composiciones posteriores. En este caso aparece la Virgen con el Niño en su regazo rodeado por distintos personajes cuyos atributos a día de hoy son complicados de identificar.



Adoración de los Magos, siglo III, Catacumba de Priscila, Roma.

El foco de la composición, obviamente, suele ser Jesús. Sobre cómo representarlo se creó una polémica bastante dilatada en el tiempo. Al ser un neonato, algunos pintores lo visualizaron desnudo, pero esto contradice a los Evangelios, pues San Lucas indica que dio "a luz a su hijo primogénito, lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre porque no había sitio para ellos en la posada", por lo que el modo más correcto de representarlo sería de este modo. De hecho, Francisco Pacheco recomienda que se pinte vestido para, con ello, ser fiel a las escrituras. Esta defensa del suegro de Velázquez proviene de dos aspectos fundamentales: el primero las críticas protestantes al catolicismo por no seguir las fuentes canónicas al pie de la letra, y producir desviaciones doctrinales; y, por otro, las teorías del decoro, de la crítica al desnudo que se dio

en el periodo de la Reforma Católica. Pintar al Niño entre pañales era la correcto tanto doctrinal como escriturísticamente hablando.

Natividad, Pietro Perugino, c. 1504, Accademia Carrara, Bérgamo.

Otro aspecto fundamental de las representaciones de Jesús es la coloración de su cuerpo. Según los textos bíblicos, es la luz del mundo, que salvaría de las tinieblas a la humanidad, por ello gran parte de los autores exacerban la iluminación de su pequeño cuerpo, de donde irradian haces de luz que iluminan todo el pesebre (pues la escena sucedió de noche), convirtiéndose la escena de la Natividad en todo un campo de experimentación lumínica para los artistas, principalmente en el tardorrenacimiento o barroco, si bien, como indica Reau (1992, p. 238) se puede encontrar la génesis de dicha idea en el mundo bizantino y su exportación a Europa gracias, de nuevo, a Santa Brígida.

Por último, como se ha dicho, tampoco está claro cómo representar la cuna o camastro donde se dejó a Cristo. Unas veces se le sitúa sobre una piedra, con el contenido simbólico que eso implica. En otras, descansa sobre un nido de paja, atendiendo a las narraciones apócrifas; y, por último, algunos artistas para darle mayor dignidad al Hijo de Dios prefieren construir una cuna, tal vez, de todas las opciones, la menos canónica aunque una de las que mayor difusión tuvo, principalmente en entornos cortesanos.

Natividad con anuncio a los pastores, atribuido a Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660, colección particular.

Otro aspecto bastante complejo es cómo representar a la Virgen María, pues depende, en gran medida de la distinción entre la tradición bizantina y la occidental, sumado a las apreciaciones que los distintos teólogos expusieron al respecto del sufrimiento en el parto. Ésta puede aparecer en varias posturas: de pie (bastante poco habitual), de rodillas, sentada, y sobre una cama con actitud melancólica, siendo esta última más repetida en los primeros siglos del cristianismo, principalmente en Oriente, si bien fue perdiendo importancia con el paso de los siglos.

La postura en genuflexión con las manos juntas en oración fue potenciada gracias a la difusión de los textos de santa Brígida, el Pseudo Buenaventura y Santiago de la Vorágine. Se trata de una reafirmación del parto sin dolor, pues era la Mujer elegida. Este debate sobre el sufrimiento en la vida de la Virgen es muy habitual, pues diversas tendencias teológicas afirmaron que era tan fuerte gracias al espíritu insuflado por Dios que ni tan sólo lloró al ver morir a su Hijo, pues era aquello que estaba escrito. Pacheco (pp. 603-604), basándose no sólo en el texto de la santa medieval sino también en las reflexiones de san Bernardo afirmó que "la Virgen no sólo no sintió dolor ni trabajo alguno, antes suma alegría y gozo". Previamente, Molanus insistió en dicha idea,

incluso expuso que no debía representarse nunca acostada ni aparecer en las pinturas las figuras de las comadronas que le facilitaron el parto, de las cuales hablaremos más adelante.

Una modificación de esta postura de rodillas, orando ante Cristo, sería la de representarla sentada, si bien en este caso suele llevar el Niño en sus brazos y suele coincidir con momentos posteriores al parto, con las escenas de la adoración de los Reyes y los pastores.

Por su parte, José también tiene un rol cambiante durante la historia del presente tipo iconográfico. En los primeros años del cristianismo, como el asunto de la virginidad de María era complicado de defender, este personaje asume un papel muy secundario, estando casi siempre apartado de la escena, en un plano lejano, para evitar suspicacias doctrinales. Poco a poco, a medida que los teólogos defienden su importancia como padre putativo de Cristo y exaltan su sacrificio por haber aceptado la tarea que Dios le había encomendado, comienza a ganar en interés y a participar más activamente en las escenas de la Natividad. El Evangelio de San Mateo (1: 18-25) lo presenta dubitativo, o el Libro de la infancia del Salvador lo coloca fuera de la gruta donde nació Cristo. Estas dos fuentes contrastan con otras, como los textos del Pseudo Buenaventura o la *Leyenda Dorada* donde se recoge el interés de José por encontrar un buen lugar donde su mujer pudiera parir. Durante la Edad Media, principalmente a finales de la misma, y el Renacimiento comienza a asumir el mismo protagonismo que María, al aparecer de manera relativamente simétrica en las composiciones con la actitud orante y en genuflexión.

Otra de las figuras más tradicionales de este tipo de escenas es la del buey y la mula. Si bien la tradición visual hasta nuestros días las incluye de modo totalmente estandarizado en las pinturas de natividad, como se indicó en capítulos precedentes, son dos animales que sólo aparecen en los textos apócrifos (Pseudo Mateo) y comentarios posteriores por parte de espirituales (santa Brígida o Santiago de la Vorágine). La función que se les otorga es variada. Por una parte, podrían representar cómo el mundo animal se postra ante el Salvador "Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron (...). Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar" (Pseudo Mateo XIII: 3). De hecho, en los textos de Isaías (1, 3) ya se dice que "Conoce el buey a su dueño, y el asno el pesebre de su amo"; o en los de Habacuc (3: 3) se puede leer: "te darás a conocer en medio de dos animales", pudiendo ser ambos, por tanto, la fuente de inspiración del texto apócrifo.

En otros casos, según diversos comentaristas y exegetas bíblicos, estos animales pueden ser utilizados como elementos de localización dentro de un establo (así los sitúa la *Leyenda Dorada)* o también como "calefactores" del lugar, pues con su aliento mantenían siempre templada la temperatura para que el Niño no enfermara.

Según Réau (1992, p. 240), en la exégesis simbólica, el buey y el asno son las prefiguraciones de los dos ladrones entre los que fue crucificado Cristo; así como las de los judíos y gentiles, basándose, en este caso, en las palabras de Gregorio de Niza, quien escribió: "El buey es el judío encadenado por la Ley; el asno, que es una bestia de carga, lleva el pesado fardo de la idolatría". Sea como fuere, estos dos animales se han convertido en dos iconos inseparables de cualquier representación de la Natividad desde la Edad Media hasta nuestros días.

Mucho más polémicas son las figuras de las matronas, comadronas, parteras u obstétricas en las composiciones sobre la Natividad. La tradición de representarlas se basa en el Protoevangelio de Santiago (XIX y XX), el Evangelio del Pseudo Mateo. (XIII: 3-5), el Evangelio Armenio de la Infancia (capítulo III) y en la visión sintética que da Santiago de la Vorágine en *La Leyenda Dorada* (capítulo VI). Su inclusión depende, por un lado, de la búsqueda de José para encontrar a alguien que le asistiera en el parto y, por otro, de la necesidad de justificar la virginidad de María, pues se presenta un debate entre dos, la partera crédula e incrédula, quienes se cuestiona si realmente fue así concebido Cristo sin pecado original. De hecho, una de las escenas más curiosas

Natividad con parteras, Taddeo Gaddi, c. 1325, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

con respecto a estos dos personajes (conocidas como Salomé y Maia/Mea en Oriente; o Salomé y Zelomi en Occidente) es la representación del castigo de la comadrona incrédula que se representa en el mosaico de Santa María la Mayor en Roma. Si bien no son unos personajes que aparecen en la mayor parte de las manifestaciones artísticas, sí que es cierto que tuvieron cierta difusión y que tras los textos de la visión de santa Brígida, principalmente durante los siglos XIV y XV, se tienden a representar orantes, claudicando ante la verdad de fe, la inmaculada concepción de Cristo.

Estas dos comadronas también suelen aparecer en una escena, vinculada con la Natividad, bastante poco frecuente, la conocida como: "el lavado del Niño". Una de ellas, en algunos retablos, probará el agua con la mano para ver su temperatura y, la otra, le asiste en dicho trabajo. Dicha representación tiene su génesis en el siglo IX y copia modelos clásicos, más en concreto el nacimiento de Baco. Es un asunto tan discutido que por ello fue criticado y desapareció en el siglo XV. Se podría justificar su inclusión en el ciclo del nacimiento como prefiguración del Bautismo, pero era poco comprensible si se entendía que el Niño, hijo de Dios, había nacido puro y limpio. También perdió en importancia al obligar al artista a representar dos veces al niño: una vestido en el pesebre y otra desnudo para ser bañado, con el problema de decoro que todo ello entrañaba.

Natividad, Epifanía y lavatorio del Niño, Pietro da Rimini, c. 1330, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

5. Conclusiones

Los que hasta aquí citamos son los principales personajes que conforman el presente tipo iconográfico. Obviamente, dependiendo del carácter más decorativista o de la necesidad de mostrar la riqueza y pericia del artista se pudieron incluir otros, como los ángeles que asistieron al parto o, incluso, unificar en una sola representación la adoración de los pastores y de los Reyes Magos o Sabios de Oriente, si bien estos hechos acaecieron unos días más tarde y por tanto, están vinculados con el momento de la Epifanía y no de la Natividad.

Por último, aunque ya se ha indicado en algunas ocasiones, no existe un esquema compositivo fijo que se repita en todas las obras. El problema de la localización en unas ruinas, cueva o pesebre así como el rol de personajes como José, que han ido variando a lo largo de la historia ha producido una gran disparidad de composiciones, si bien, insistimos, es necesario individualizar cada caso de estudio para conocer por qué el artista o cliente prefirió dicha disposición por si hubiera algún motivo de orden social o simbólico en tal elección.

6. Bibliografía

Bibliografía comentada

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. *La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares*. El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009.

Es un volumen muy interesante en el que analiza la importancia de la Natividad de Cristo desde varios puntos de vista: la literatura espiritual y poesía, la repercusión en los monasterios y conventos, la música y el arte e iconografía. En este último aspecto, de gran utilidad son las aportaciones de Miguel Ángel Alcalde sobre la repercusión de los apócrifos en el arte, la visión generalista de Luz María del Amo, la relativa importancia de san José (Sandra de Arriba) y el resto de autores que tratan asuntos como las devociones marianas, los belenes o la repercusión en géneros como la miniatura o la escultura.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. "El nacimiento de Cristo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 2010, pp. 41-59.

Presenta un estudio muy minucioso de las fuentes y las tipologías iconográficas que presentó este tema. De la presente publicación, como ya se indicó, es de reseñar la creación un cuadro donde mezcla las escenas más conocidas que engloba la natividad de Cristo con las distintas fuentes que hablan de ella, creando de este modo un estudio comparado que nos per-

mite conocer en qué modelos se pudo fijar el artista o el cliente a la hora de crear sus composiciones.

Bibliografía general

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. "La iconografía del parto en el arte románico hispano", *Príncipe de Viana*, 213, 1998, pp. 79-102.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. "Una lectura médica de las imágenes medievales del Nacimiento". En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene; PAULINO MONTERO, Elena (eds.), *Nuevas Investigaciones en Historia del Arte. Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2010, pp. 91-109.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.

PÉREZ HIGUERA, Teresa. *Puer natus est nobis: la iconografía de la Navidad en el arte medieval*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1994.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. El Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 1996.

TRENS, Manuel. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.

Tema 11

LA EPIFANÍA EN EL ARTE: LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES Y LOS REYES MAGOS

1. Introducción.
2. Fuentes textuales.
3. Problemas compositivos y de representación.
4. Conclusiones.
5. Bibliografía.

1. Introducción

La palabra epifanía proviene del griego y significa "manifestación", por lo cual se ha venido utilizando en el ámbito religioso cristiano para definir los momentos en los cuales Jesucristo, como Hijo de Dios, se manifiesta al mundo, hace ver su doble naturaleza: humana y divina. Partiendo de este concepto, algunos autores como Giaccomo Cannobio la definen, también como "Gloria de Dios". Así pues, no debe relacionarse sólo con la adoración de pastores y Reyes Magos, quienes acuden al portal tras el anuncio de los ángeles o guiados por la estrella divina para reconocer la divinidad del Salvador, sino, también con otros momentos importantes de la vida de Cristo, como fue su Bautismo, debido a la venida del Espíritu Santo que lo indica como el elegido, y, también con las Bodas de Caná, primer milagro significativo de su vida. En estos desposorios multiplica el vino delante de los discípulos, lo que aún acrecienta la admiración que estos profesaron hacia él, y sirve, pues, para manifestar su poder. De todas estas epifanías nos centraremos en la primera de ellas, con el fin de crear un continuo con lo que se expuso en el capítulo anterior y cerrar el primer ciclo de la vida de Cristo.

Como se ha dicho, el primer acto de Epifanía fue la adoración de los pastores y de los Reyes. Tradicionalmente, como indicara José María Salvador (2012, p. 1), la primera de ellas ha sido absorbida por la segunda, tomando mayor importancia esta última por las connotaciones que fue adquiriendo en

la sociedad. Los Reyes Magos, como veremos, se convirtieron en un trasunto de la nobleza y la burguesía enriquecida, que a través del arte, mostraba su postración ante Cristo, ser buenos cristianos humildes que como los reyes se arrodillaban ante el Salvador. Por el contrario, el asunto de los pastores tuvo menos repercusión en este sentido, incluso desde las primeras alusiones que se dieron en los Padres de la Iglesia y comentarios a los Evangelios. Su auge se dio, principalmente, en el medioevo, cuando las órdenes mendicantes intentaban reivindicar el papel de la pobreza. Defendían cómo los seres más humildes de la sociedad fueron los primeros en contemplar a Cristo, al Rey de los judíos y el redentor del mundo. De este modo, dichas órdenes basadas en la pobreza también manifestaban cómo su estilo de vida, desprendida de lo terrenal en pos de la oración, era el camino a seguir. Por lo tanto, los pastores y los Reyes presentan dos polos opuestos que en la Historia se van turnando o completando despendiendo del momento y del contexto histórico.

2. Fuentes textuales

Por los que respecta a la adoración de los pastores, el único evangelista que trata el tema es Lucas (2: 8:15). En sus escritos se indica cómo acudió un ángel a anunciar la Buena Nueva mientras velaban sus rebaños, en medio de la noche, sorprendiéndoles y diciéndoles: "No temáis; porque he aquí os doy nuevas de gran gozo, que será para todo el pueblo: que os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor". Este ángel luego fue rodeado de otros que cantaron con gozo la llegada de dicho Mesías. Tras ello emprendieron su camino a Belén para conocerlo.

En cuanto a los Evangelios Apócrifos, esta escena aparece citada en el Protoevangelio de Santiago (cap. XVII), el Pseudo-Mateo (cap. XVI), el Evangelio Árabe de la Infancia (cap. VII), el Evangelio de Taciano (cap. VII), y el Evangelio Armenio de la Infancia (cap. IX), tal vez, esta última, la fuente de donde se pueden extraer más detalles que conformarán su iconografía.

Al contrario de lo que sucede con el caso de los pastores, no es Lucas quien habla de la adoración de los Magos ante el Salvador, sino que debemos remitirnos a Mateo (2: 1-12). En él se explica cómo unos magos procedentes de Oriente se reunieron con Herodes en Jerusalén, a quien preguntaron: "¿Dónde está el rey de los judíos, que ha nacido?". Este hecho turbó al monarca quien convocó a los sacerdotes y escribas del pueblo para entender la pregunta que dichos visitantes le habían realizado. Éstos indicaron que en las escrituras se hablaba del nacimiento del Mesías en Belén: "Y tú, Belén, de la tierra de Judá, no eres la más pequeña entre los príncipes de Judá; porque de ti saldrá un guiador, que apacentará a mi pueblo Israel". Herodes inquirió a los Magos sobre sus conocimientos y les indicó que tras conocer a dicho rey se lo hicie-

ran saber. Éstos, avisados en sueños, una vez entregados sus presentes (oro, incienso y mirra) a la Virgen y al Niño, no volvieron al palacio del monarca sino que siguieron su camino. Curiosamente el resto de los Evangelios Sinópticos obvia este pasaje del que poco más describe Mateo. También es remarcable que habla de Magos y no de Reyes, denominación que comienza a ser usada en el siglo IV siguiendo los escritos de Tertuliano o Cesareo de Arlés, al entender que era mucho más digno para la adoración del Salvador, si bien los magos, en el mundo antiguo, eran personas altamente instruidas que se dedicaban a la astronomía y a la astrología, y no poseía un significado tan peyorativo como en la actualidad.

Tampoco encontramos ninguna noticia en historiadores del momento, como Flavio Josefo, sobre la posible entrevista de dichos Magos con Herodes, lo cual aumenta el valor mítico de la acción.

Posteriormente, son varios los teólogos que van completando la escasa información que nos dan los textos citados. En este sentido destacan los escritos del Pseudo-Beda el Venerable (siglo VII), el *Liber de Infantia Salvatoris* (siglos VII-IX), o la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Voragine (cap. XIV). Más tarde son varias las meditaciones sobre la vida de Cristo (conocidas como las *Vitae Christi*) las que van refundiendo estas leyendas con las tradiciones locales de cada una de ellas, para acercarlas a la piedad popular, teniendo incluso cierta repercusión en el teatro medieval. Entre las *Vitae Christi* más conocidas podrían destacarse las de Ludolfo de Saxonia o la de la valenciana Sor Isabel de Villena.

Esta poca información que poseemos, así como sus tintes sesgados también se puede aplicar a cuñando se produjo este hecho, pues a pesar de que iconográficamente se sitúa tras la adoración de los pastores, el hecho de que Herodes mandara asesinar a todos los niños menores de dos años tras la visita de los Magos puede indicar que sucedió un tiempo considerable entre el nacimiento y la adoración, que incluiría el largo viaje de los personajes. De hecho, Santiago de la Vorágine dice que las epifanías (la de los pastores y de los Magos) tienen lugar el mismo día de distintos años, eso sí, siempre el 6 de enero.

3. Problemas compositivos y de representación

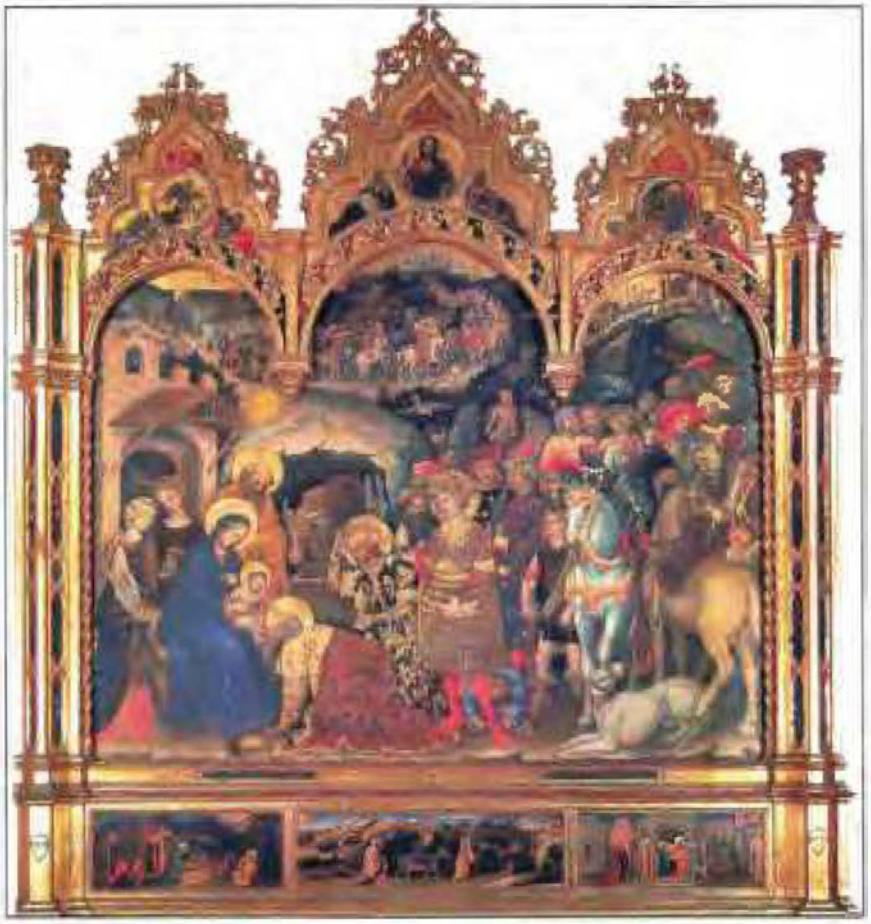
En el caso de la adoración de los pastores, este tipo iconográfico está compuesto de dos sucesos que sucedieron de modo correlativo y no siempre son representados consecutivamente. Uno sería el anuncio del ángel a los pastores y, consecuencia de éste, la adoración de los mismos ante Cristo en el pesebre. Éstos se pueden representar de modo independiente o incluso consecutivo en la misma obra, siendo la segunda de ellas la que más fortuna tuvo desde mediados del siglo XIV.

Si bien las fuentes textuales no indican cuántos fueron los pastores que fueron al pesebre muchas veces suelen aparecer representados tres, en relación con los Magos, a fin de crear cierto paralelismo. Otras veces son dos, en este caso, por cuestiones compositivas, pues dos son María y José así como la mula y el buey. No hay, por otro lado, uniformidad entre los regalos, pero también suele ser habitual el que aparezca un cordero, en relación a su trabajo pero, sobre todo, a la idea de Cristo como cordero de Dios.

Adoración de los pastores, Bonifazio Veronese, 1523-1525, Hermitage, San Petersburgo.

Mucho más complejo y con mayor problemática de representación y concepción es el asunto de la adoración de los Magos. El primer interrogante que nos encontramos desde el punto de vista artístico fue el determinar cuántos fueron estos sabios de oriente, pues las fuentes se contradicen entre sí, entrando elementos simbólicos como factores determinantes para finalmente decantarse por la decisión de que fueron tres los que acudieron a Belén. Teológicamente, con ese número se hacía alusión a la Trinidad, cifra que permitía relacionarlos con las edades de la vida o considerarlos, más tarde, delegados de las tres partes del mundo conocido. También se podrían aducir otras razones, como las que dio Tertuliano (principios del siglo III) quien encontró en el Salmo 72 (71: 10) una justificación del número de Reyes con los regalos y de tributos que en este texto se indica que recibiría el Salvador: "Y los reyes de Tarsis y las islas le pagarán tributo, los reyes de Saba, los de Arabia le traerán presentes". Como se ve, este Salmo habla de tres tipologías de regalo y de sen-

das procedencias geográficas. De todos modos, en las catacumbas podemos encontrar imágenes de sólo 2 o 4 reyes, ya que encajaban compositivamente en la escena, pues permitían una distribución más racional de dichos personajes. También en algunos casos se habla de 12, como otro número simbólico que encajaba con el número de las tribus de Israel o los Apóstoles, si bien fue la tradición que menos repercusión tuvo.



Adoración de los Magos, se puede apreciar las distintas edades y la no aparición del rey negro. Gentile da Fabriano, 1423, Galleria degli Uffizi, Florencia.

Vinculado con el tema del número de los reyes está su nombre. En el Evangelio Armenio de la infancia de Cristo, donde se describen custodiados por un gran ejército, se habla de un tal Melkon, rey de los persas (que posteriormente tomaría la denominación de Melchor); el segundo, Gaspar, rey de los indios; y el tercero, Baltasar, rey de los árabes. Por su parte, Santiago de la Voragine fue quien nos legó la traducción, sin ninguna justificación filológica, de estos nombres al griego (Damascus, Apellius y Amerius) y al hebreo (Sarachim, Galgalat y Malgalat).

También en este evangelio se dice que Gaspar era rey de la India, y que llegó portando nardo, cinamomo, canela, incienso y otras esencias olorosas y aromáticas, que esparcieron en la gruta. En segundo lugar se narra cómo Baltasar, entregó sus opulentos tesoros: oro, plata, piedras preciosas, perlas finas y zafiros de gran precio. Por último, se dice que Melkon, presentó mirra, aloe, muselina, púrpura y cintas de lino.

Los regalos son simplificados y estandarizados en la *Excerptiones patrum, collectanea et flores*, atribuida falsamente a Beda el Venerable (c. 672-735), de ahí que se hable de un Pseudo-Beda escritor. Allí, en el texto citado, además se alude por primera vez al color oscuro de la piel de Baltasar, al aparecer definido como "foscus", rasgo que lo distinguía de sus compañeros y se eliminan el resto de presentes accesorios, popularizando el oro, el incienso y la mirra. Todos ellos son materias preciosas, incluso el incienso y la mirra, elemento fundamental en el comercio marítimo durante la Edad Media y Moderna. Además, según Grau-Dieckmann (2002), basándose en las fuentes medievales, el oro, metal precioso propio de reyes, simbolizaba el tributo a la realeza de Jesús; el incienso, de importante papel en los rituales religiosos y en las ofrendas a

Adoración de los Magos, Diego Velázquez, 1619, Museo del Prado, Madrid.

las deidades, era un tributo a la divinidad del Niño; y la mirra, usada en los embalsamamientos, en la unción de los cadáveres y en los ritos funerarios, era emblema de muerte y sufrimiento de ahí que prefigurara la pasión y muerte de Cristo. La investigadora anteriormente citada también considera que, según Santiago de la Voragine, el oro simboliza el amor, el incienso la plegaria y la mirra la mortificación de la carne.

También es importante señalar que desde muy pronto fue habitual que los regalos que le ofrecieran al Niño no fueran tocados directamente por las manos de los Magos, sino mediante una tela, en señal de respeto. Más tarde los artistas se recrearán en la riqueza de los cofres y los recipientes contenedores de los mismos.

Respecto al modo en que se han ido representando, los primeros modelos siguieron la iconografía imperial, repitiendo el modo en el que se producía la ofrenda de regalos bajo forma de procesión tributaria, tal y cómo los romanos imponían a los pueblos vencidos, entendiéndose así uno de los significados habituales de esta Epifanía en las obras de arte: el mundo entero se pone a los pies de Cristo, que vencerá a la muerte. Los más ricos y poderosos reyes de oriente se postran ante Cristo. De ahí que, como se indicara, a partir del periodo románico la Epifanía se convirtió en una manifestación visual de la política feudal, como un modo de exaltación del poder temporal y de la generosidad de los donantes. Hecho que Baxandall (2000) traslada a los inicios del Renacimiento con su estudio de la obra de Gentile da Fabriano, donde expone cómo la mayor parte de las familias adineradas de la Florencia del *Quattrocento* encargaron este tipo de representaciones para mostrar su piedad y humillación ante el Salvador y así expiar sus penas ante la sociedad que pudiera tildarlos de engreídos o avaros. En este sentido, también fueron habituales en algunas capillas de enterramiento de estos señores con el mismo fin.

Dicho fenómeno no fue, para nada, algo propio únicamente del mundo italiano, también sucedió en España. Un caso curioso es la Epifanía conservada en el convento de santa Clara de Gandía, fundado por María Enríquez, duquesa de la ciudad y abuela de san Francisco de Borja. En esta obra firmada por Paolo da San Leocadio, supuestamente la faz de la Virgen es un retrato de la propia noble, mientras que su marido aparecerá reflejado en el rostro de Melchor, sirviendo pues esta pintura para dignificar la familia y exponer la humillación del duque ante Cristo.

Resumiendo estos aspectos compositivos: habitualmente se representa a la Virgen sedente con el Niño en brazos recibiendo el cortejo anteriormente citado, basado en la tradición grecorromana, donde en algunas ocasiones uno de los Magos señala con un dedo a Cristo, creando cierta comunicación entre los personajes. Dentro de este conglomerado de figuras, la estrella que seguían los sabios de Oriente puede aparecer sobre la propia María, el bebé o sobre el establo, o incluso, personificada en forma de ángel luminoso.

Adoración de los Magos, Paolo da San Leocadio, 1507, Convento de santa Clara, Gandía.

Adoración de los Magos, Mateo Gilarte, 1651, Museo del Prado, Madrid.

Otro modelo paralelo compositivamente hablando sería el de la visita de la reina de Saba a Salomón en Jerusalén (1R.10: 1-29), donde el número de personajes así como la riqueza de los mismos pudo servir como prefiguración del pasaje que nos ocupa.

Visita de la reina de Saba a Salomón, Jacopo Tintoreetto, 1555, Museo del Prado, Madrid.

Vinculado con la suntuosidad citada con anterioridad estaría el asunto de la moda, de cómo van vestidos estos reyes. Más allá de las imágenes de las Catacumbas que poseen pocos elementos decorativos, en el caso de las primeras obras musivarias en Rávena visten con túnica corta, pantalones (*shawar*) ajustados a las piernas y tocados con el gorro frigio, en relación a su procedencia oriental, tal y como sucede en san Apolinar el Nuevo. Más tarde, en algunas representaciones, toman la moda cortesana para crearse la vinculación entre la nobleza o burguesía citada con anterioridad. Además la figura de Baltasar permite la creación de artificios visuales, de exaltación de la riqueza, mediante el atavío de una indumentaria exótica por su procedencia africana, de ahí que sea el que porta los turbantes más vistosos de los reyes, principalmente en aquellas zonas con contacto como Oriente, como sucede en Venecia.

Por último, otro problema de representación y también de las escrituras es el asunto de la edad y raza de los reyes. En las primeras representaciones no existe una clara diferenciación visual por lo que respecta al primero de los aspectos citados, todos ellos son pintados de un modo estereotipado. Más tarde, el *Cathalogus Sanctorum* (siglo XV) determinó sus edades en 60, 40 y 20 años. La intención de dicha elección es la de simbolizar cómo toda la humanidad, entendida como la suma de los periodos vitales (juventud, madurez y vejez), se postran ante el salvador.

Adoración de los Magos, Maestro de san Apolinar, siglo VI, San Apolinar el Nuevo, Rávena.

Adoración de los Magos, Tiziano, siglo XVI, Museo del Prado, Madrid.

Ya a mediados y finales del Medioevo, principalmente hacia el siglo XIV, se volvieron a unificar las edades pero se incluyó un rey, el negro, en relación no sólo a las fuentes textuales anteriormente citadas sino a dos hechos más. En primer lugar, se pueden encontrar una vinculación con los continentes y más en concreto con el destino los descendientes de los hijos de Noé: Sem habría partido a Asia, Cam a África y Jafet a Europa. Y, en segundo, el demostrar que todas las razas también alaban y proclaman la venida del Salvador. Gómez Segade (1988, p. 15) considera que la inclusión de dicha figura negra no se dio con anterioridad porque en la Edad Media se pensaba que constituían una raza condenada y degenerada como descendientes de Cam, el hijo de Noé que se burló de su desnudez (Gn 9: 22-27), si bien el deseo por universalizar el nacimiento de Cristo y la Buena Nueva ganó peso y se decidió incluir a dicho personaje. Rodríguez Peinado (2012, pp. 27-44) opina que una de las primeras obras donde aparece es en la *Adoración de los Reyes* de Altichiero da Zevio (Oratorio di San Giorgio, Padua, 1384), y en la tabla del Altar Wurzach de Hans Multscher (1437, Gemäldegalerie, Berlín). Partiendo de esta concepción simbólica, el descubrimiento de América supuso un serio problema, porque se añade un continente más pero finalmente debido a la complejidad que ello supondría, no se dio ningún cambio sustancial en la iconografía de esta representación que se mantuvo desde mediados del siglo XIV bastante invariable.

Adoración de los Magos, Altar Wurzach, 1437, Hans Multscher, Gemäldegalerie, Berlín.

4. Conclusiones

Como se ha visto, la conformación de los tipos iconográficos vinculados con la Epifanía estuvo sujeta, en buena medida, a los evangelios apócrifos, mucho más explícitos en detalles que la Biblia, así como a los distintos comentaristas medievales que fueron ampliando y matizando su visualización y concepción. Además, también es importante reseñar cómo su evolución estuvo íntimamente marcada por la simbología que tales representaciones tuvieron en la sociedad que las gestó: el alegato a favor de la dignidad de la pobreza por parte de las órdenes mendicantes; o, por el contrario, la humildad de los nobles y burgueses enriquecidos, cual reyes de países lejanos, que se postran ante Cristo. Por último, también es interesante apreciar como las modificaciones que se fueron dando tanto en la denominación, número, regalos o profesión de los Magos-Reyes, fue tan asumida por la sociedad que ha quedado olvidada en el imaginario popular, que no se plantea las contradicciones entre las fuentes y asume que fueron tres, y sólo tres, los monarcas orientales que llegaron a

Belén montados sobre camellos (otro elemento que no aparece en las fuentes primigenias) para adorar al Salvador. Con ello comprobamos la importancia del peso de la tradición en la percepción y comprensión de las imágenes, aspectos que Warburg, Saxl y Panofsky, entre otros, remarcaron en sus estudios.

5. Bibliografía

Bibliografía comentada

CARDINI, Franco. *Los Tres Reyes Magos: Historia y Leyenda.* Madrid: Península, 2001.

El trabajo de Cardini es muy interesante al analizar de modo pormenorizado la tradición histórica y artística de la representación de estos personajes, buscando todas las fuentes textuales al alcance y desgajando el valor que dichas ideas adquirieron en diversos periodos históricos.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. El Nuevo Testamento.* Barcelona: Serbal, 1996.

El estudio que realiza el autor galo es interesante por la distribución de los temas y el talante comparativo de los mismos. Adquiere mayor importancia si analizamos el arte francés, que es la especialidad de este investigador, pues la mayor parte de los ejemplos son extraídos de dicho territorio.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "La Epifanía", *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 8, 2012, pp. 27-44.

Al igual que en los capítulos anteriores, la *Revista Digital de Iconografía Medieval* nos ofrece un estudio pormenorizado de las fuentes y variaciones compositivas o temáticas de las escenas religiosas durante el Medioevo, convirtiéndose por su estructura netamente didáctica en una de las herramientas más valiosas para el estudio de estos temas.

Bibliografía general

BARRAL RIVADULLA, María Dolores. "La Epifanía: sus variantes iconográficas en la escultura bajomedieval", en *La Biblia en el arte y en la literatura. V Simposio Bíblico Español.* Valencia-Pamplona: Universidad de Navarra, 1999, vol. 2., pp. 105-117.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento.* Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

COLCHERO GARRIDO, María Teresa. *La Adoración de los Reyes.* Puebla: Universidad de Puebla, 2005.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael. *La Adoración de los Magos. La Epifanía en el arte de la antigüedad.* Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1992.

GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1988, pp. 159-186.

GRAU-DIECKMANN, Patricia. "Una iconografía polémica: los Magos de Oriente", *Mirabilia*, 2, 2002, pp. 102-123.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. *La Epifanía en el arte riojano.* Logroó: Fundación Caja Rioja, 1996.

MÍNGUEZ, Víctor. "El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas", en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español.* Bolonia, Universidad de Bolonia, 2014, pp. 125-140.

PÉREZ HIGUERA, Teresa. *Puer natus est nobis: la iconografía de la Navidad en el arte medieval.* Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1994.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María. "Iconografía de *La Adoración de los pastores* en la pintura italiana bajomedieval. Una mirada bucólica a la existencia del pobre", *Eikon/Imago*, 1, 2012, pp. 1-38.

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. *La Navidad en las artes plásticas del barroco español: la escultura.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.

Tema 12

EL APOCALIPSIS

1. Introducción.
2. Fuentes.
3. Principales tipos iconográficos extraídos del Apocalipsis.
   3.1. La primera teofanía.
   3.2. La segunda teofanía.
   3.3. La tercera teofanía.
   3.4. El primer cataclismo: la apertura de los siete sellos y los jinetes del Apocalipsis.
   3.5. El segundo cataclismo: sobre la mujer vestida de Sol y san Miguel luchando contra el dragón.
   3.6. El tercer cataclismo y la ramera de Babilonia.
   3.7. La Jerusalén Celestial.
4. Conclusiones.
5. Bibliografía.

1. Introducción

Para cerrar el ciclo iniciado con el tema de la Creación dedicaremos este último capítulo a analizar de modo bastante sintético y somero el Apocalipsis, el último libro de la Biblia y el que mayor número de representaciones ha inspirado. Se trata de un ciclo escatológico vinculado con la segunda Parusía o venida de Cristo en el día del Juicio Final. Es imposible en pocas páginas trabajar cada uno de los ciclos pictóricos, escultóricos o miniados que han plasmado los pasajes escritos, supuestamente, por san Juan en Patmos; y aún menos el profundizar en todos los tipos iconográficos que derivaron del conjunto de la narración, de ahí que lo que ahora presentamos es una visión de conjunto, apuntando aquellos aspectos más significativos que deben de ser tenidos en cuenta a la hora de analizar la trascendencia del presente tema. Réau (1996, p. 189) nos da un consejo a la hora de enfrentarse al texto bíblico y a su manifestación visual: "Mientras intentamos poner orden en esta pesadilla,

no debemos olvidar que corremos el riesgo de desnaturalizarla, igual que ocurre cuando intentamos reconstruir un sueño después de despertar".

Las primeras representaciones de este libro no se dieron en las Catacumbas sino ya en Roma y Rávena en el siglo V. Existen, posteriormente, algunos ejemplos de la Alta Edad Media, principalmente ciertas pinturas murales e ilustraciones que acompañaron al texto bíblico. De todos modos uno de sus primeros momentos de auge, principalmente en territorio hispánico, fue entre los siglos VIII al XI, gracias a los conocidos Beatos. Éstos son códices ilustrados, en la mayor parte de los casos, y consisten en copias más o menos elaboradas de los comentario del libro del Apocalipsis que realizara el Beato de Liébana (abad del Monasterio de Santo Toribio) en el siglo VIII. Dichas copias tomaron el nombre del lugar en el cual fueron reproducidas o en el que actualmente se conservan (San Millán de la Cogolla, Seu d'Urgell, etc.). La abundancia de tales textos responde a razones litúrgicas, pues el libro del Apocalipsis era fundamental en la "liturgia hispana" (mal conocida como "liturgia mozárabe"), que insistía en su lectura solemne durante la semana de Pascua. Esta necesidad cultual inicial, su utilidad como texto exegético y su carácter prestigioso, favorecieron su difusión en el mundo hispano –especialmente en ambientes monásticos–, y su presencia en algunas bibliotecas europeas. Sin embargo, la repercusión de las imágenes de los Beatos en el arte monumental fue ocasional.

Ilustración de la copia del Beato de Liébana conservada en la Biblioteca de El Escorial (Ms & II. 5, f°142v).

Posteriormente las ilustraciones del Apocalipsis tuvieron una especial importancia en periodos de crisis, cuando e relacionó ese momento de problemas económicos, político o sociales con el fin del mundo y se aprovechó para realizar representaciones de alto contenido macabro de tal suceso. No debemos relacionar esta ideología sólo con el mundo medieval sino también con otros momentos de nuestra historia. No en vano, en los siglos XIX y XX este texto bíblico es utilizado como excusa para representar danzas macabras alrededor de representaciones de ruinas, como imagen de la decadencia de la sociedad. Otras veces también es una manifestación visual del mundo onírico, para mostrar la irracionalidad de los sueños, como sucede en las pinturas de Giorgio de Chirico. Por último, no es correcto pensar que el Apocalipsis siempre está vinculado con un momento especialmente de crisis, pues en ciertas ocasiones sirvió para la experimentación y para el estudio de las expresiones. En este sentido destacaría el trabajo seriado que de dicho tema realizara Durero en 1498, que supuso un antes y un después en el desarrollo de su iconografía, por las modificaciones que realiza del texto original y por la destreza con la que resuelve cada uno de los problemas conceptuales que el texto bíblico presenta.

Prostituta de Babilonia, ciclo del Apocalipsis, Alberto Durero, 1497, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

2. Fuentes

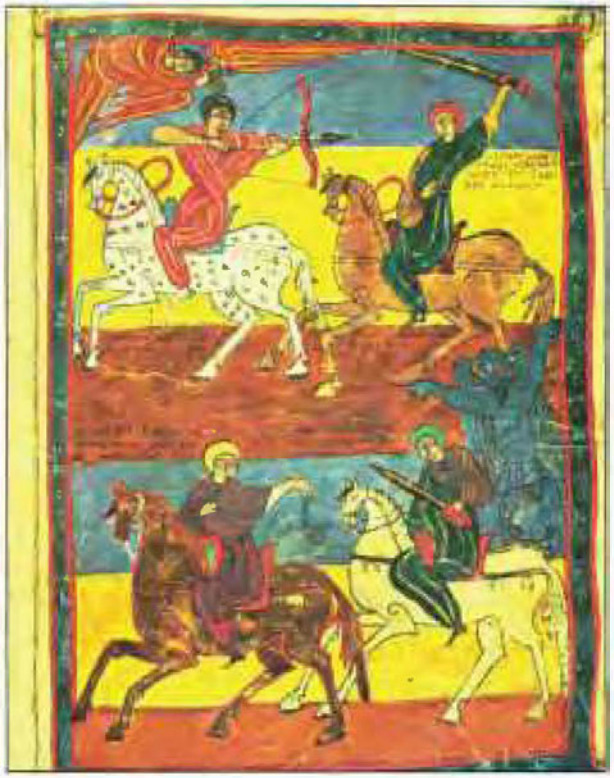
El libro principal en el que se basan las representaciones que estudiaremos es el conocido como *Revelaciones* o *Apocalipsis de san Juan*. El hecho de que se indique que es una "revelación" ya señala que no es un texto "histórico" o "catequético" sino "profético" que recoge las ideas inspiradas por el Espíritu Santo a Juan en su destierro en Patmos por defender en territorio gentil la doctrina cristiana. Es un libro polémico no sólo por sus contenidos, sino incluso en cuanto a la autoría, pues desde bien temprano los teólogos de la Iglesia cuestionaron que fuera el mismo Evangelista quien redactara este texto. La atribución a Juan se dio porque el autor del mismo escribió su nombre en uno de los fragmentos del libro (Ap 1: 9), si bien en ningún lugar se autoproclama como "profeta". Por otro lado, este texto, a diferencia de los Apocalipsis del Antiguo Testamento, escritos en arameo, como sucede con el texto de Daniel, fue redactado en griego, difiriendo incluso en la sintaxis del texto evangélico de Juan; otro hecho que hizo cuestionar si realmente fue el mismo apóstol su autor.

Finalmente, en el año 633, durante la celebración del IV Concilio de Toledo se ratificó que el Apocalipsis fue escrito por Juan Evangelista, por lo que debía tenerse por obra divina y, por ello, canónica, amenazando de excomunión para quienes lo negasen.

Otra particularidad de esta iconografía, vinculada con la difusión de la fuente citada, es que se trata de las pocas manifestaciones visuales que no tuvieron una dependencia directa con el arte bizantino, ya que este libro bíblico no fue oficialmente admitido por la Iglesia de Oriente hasta la época de los Paleólogos (siglo XIV), tomando importancia principalmente tras la toma de Constantinopla por los turcos.

Si aludimos a las fuentes que sirvieron para componer este libro, se trata de una suma de toda la literatura apocalíptica anterior, encontrando referencias muy evidentes a los escrito del citado Daniel, así como de Moisés, Isaías, Ezequiel o Zacarías. Por ejemplo, los cuatro jinetes del Apocalipsis se pueden relacionar con los caballos de cuatro colores representando los cuatro vientos del texto de Zacarías (1: 8). Lo mismo sucede, por citar otro caso, con la idea de los cuatro animales fantásticos que simbolizan los cuatro reinos: la hidra de siete cabezas (Roma), el leopardo (Persia), el león alado (Babilonia) o el oso (Media) son una reelaboración de las escrituras de Daniel.

La estructura del mismo también es altamente simbólica, ya que los libros o sus fragmentos se pueden ir agrupando en grupos de 7. Es la cifra más repetida. Este número es simbólico, pues se puede relacionar con los dones del Espíritu Santo, los planetas, o incluso con algunas teorías que consideran que es fruto de la suma de 3 (cifra de la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo) con 4, en este caso relacionado con los 4 elementos del mundo (mar, fuego, tierra y aire).



Cuatro jinetes del Apocalipsis, Beato del siglo IX, Biblioteca de la Universidad de Valladolid, Ms 433 (ex ms 390) f. 93.

Por último, como se ha indicado en el epígrafe anterior, los comentarios a los libros apocalípticos, bien por diversos teólogos (algunos de ellos vinculados a la reforma protestante como Casiodoro de Reina o Cipriano de Valera) o los propios Beatos, fueron fundamentales para matizar algunos de los aspectos que vienen descritos en el texto de Juan, siendo modelos, pues, no sólo desde el punto de vista visual sino, principalmente, escrito.

3. Principales tipos iconográficos extraídos del Apocalipsis

3.1. *La primera teofanía*

Como se ha dicho, no se va a realizar un análisis exhaustivo de cada uno de los fragmentos que componen el texto apocalíptico sino que se hará hincapié en los principales pasajes que influyeron en la iconografía. Para ello comenzaremos con las tres teofanías. Dicho término significa "aparición o manifestación de Dios al hombre". Estas suceden en los primeros fragmentos

del texto bíblico. Para comenzar, la divinidad se hace visible a través de los siete candelabros y las siete maravillas (Ap 1: 9-16), cuenta Juan:

> "Yo estaba en el Espíritu en el día del Señor, y oí detrás de mí una gran voz como de trompeta, que decía: Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último. Escribe en un libro lo que ves, y envíalo a las siete iglesias que están en Asia [...] Y me volví para ver la voz que hablaba conmigo; y vuelto, vi siete candeleros de oro y en medio de los siete candeleros, a uno semejante al Hijo del Hombre, vestido de una ropa que llegaba hasta los pies, y ceñido por el pecho con un cinto de oro. Su cabeza y sus cabellos eran blancos como blanca lana, como nieve; sus ojos como llama de fuego; y sus pies semejantes al bronce bruñido, refulgente como en un horno; y su voz como estruendo de muchas aguas. Tenía en su diestra siete estrellas; de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su rostro era como el sol cuando resplandece en su fuerza".

Este fragmento es muy rico en simbología. Aparecen las letras del Alfa y Omega que habitualmente acompañarán a la figura del Pantocrátor, en numerosas pinturas medievales, pero aún más particular es la representación del Salvador como el anciano de los días, aspecto que ya tratamos en capítulos precedentes. El significado de las mismas es indicar el principio y el fin, al ser la primera y última letra del alfabeto griego. Esta es una idea que había expresado ya Daniel (7: 22) en sus escritos, que nos recuerda, además, a algunas

Primera teofanía, tímpano de la iglesia de Saint-Pierre de La Lande-de-Fronsac, c. 1110-1130.

representaciones de Júpiter entronizado. Esta imagen se ve completada con las siete estrellas y la espada de dos filos que sale de su boca y la idea de que él es la luz del mundo: el sol. Dicha espada de doble filo también procede del Antiguo Testamento, de Isaías más concretamente y está relacionada con el poder de la palabra, con la predicación que Cristo realizó para anunciar la salvación del mundo, ese poder de la palabra con la que Dios Padre, como logos, creó el mundo. Por último, la idea de los siete candelabros también está vinculada con la teología hebrea, con el candelabro de siete brazos del Templo de Salomón, aquel que Cristo destruiría y reharía en tan sólo tres días, en alusión a su muerte y resurrección. Con ello vemos mezcladas diversos tipos iconográficos en uno, para sintetizar todos los modos en los que el Salvador se puede hacer hombre y, con ello, visibilizarse a la humanidad. Por lo tanto, este fragmento no será solo fundamental en las representaciones apocalípticas sino también en otras imágenes que intenten representar a Dios Padre o al propio Cristo, pues así se hizo visible.

3.2. *La segunda teofanía*

La segunda visión de Cristo en majestad se dio entre los cuatro vivientes y los veinticuatro ancianos (Ap 4: 5-11):

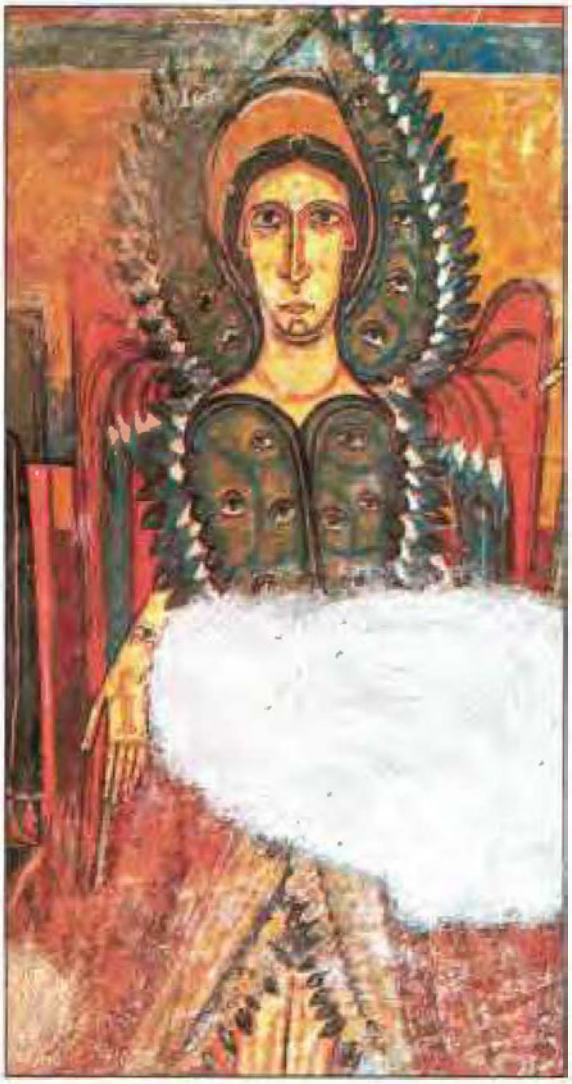
> "Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono, uno sentado. Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspe y de cornalina; y había alrededor del trono un arco iris, [...] Y alrededor del trono había veinticuatro tronos; y vi sentados en los tronos a veinticuatro ancianos, vestidos de ropas blancas, con coronas de oro en sus cabezas. [...] Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal; y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás. El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando. Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos [...] los veinticuatro ancianos se postran delante del que está sentado en el trono, y adoran al que vive por los siglos de los siglos, y echan sus coronas delante del trono, diciendo".

Como sucede en el caso anterior, aquí tenemos otro modo de representar a Cristo, sobre ese trono de arco iris, que se hizo muy común en la pintura de los Países Bajos, convirtiéndose, pues el Apocalipsis en una de las fuentes mejores como modelo de la representación de la divinidad. Un tipo iconográfico que, como se vio, también repercutió en otros pasajes bíblicos, como en las imágenes del Dios Creador, tal y como se explicó en los capítulos precedentes.

Cristo sobre el arcoíris, de la tabla central del Políptico del Juicio Final del Hospital de Beaune, Rogier Van der Weyden, 1444-1450, Beaune, Hôtel-Dieu.

Otro tipo iconográfico que aquí se expone es el del tetramorfos, los cuatro seres (animales y personas) que sirven para representar a los evangelistas, con la particularidad de que aquí aparecen alados y con ojos en dichas alas, una iconografía que se hace extensible también a las figuras angélicas desde el medioevo en relación a que todo lo ven. Recordemos, además, que estos animales aparecieron ya en las visiones de Ezequiel (1: 5-14), por lo que el Antiguo Testamento continúa siendo fundamental en la conformación del texto apocalíptico.

Detalle de los frescos del altar mayor de San Clemente de Taüll, c. 1123, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Detalle de los frescos de arco presbiterial de Santa María de Taüll, c. 1123, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

También de gran fortuna es la representación de los "ancianos", que aparecen en numerosas portadas góticas así como en ilustraciones de manuscritos o vidrieras. Habitualmente son visualizados con un arpa o con una copa llena de perfumes cantando las alabanzas divinas. Son identificados con las divinidades estelares babilónicas o, también, con los doce profetas del Antiguo Testamento y los doce apóstoles del nuevo. A pesar de que se trata de ancianos, no siempre hay uniformidad en su plasmación visual, pues, por ejemplo, en el Evangeliario de Saint Médard de Soissons de la Biblioteca Nacional de París aparecen como jóvenes imberbes algunos de ellos. Son unos de los personajes más repetidos e identificables de la iconografía apocalíptica y su trascendencia llega hasta el mundo contemporáneo. En este sentido bien conocidas son las ilustraciones de William Blake con dichos ancianos.

Veinticuatro ancianos del Apocalipsis, portada del Juicio Final, c. 1230, catedral de Saint Denis, París.

Veinticuatro ancianos del Apocalipsis, William Blake, c. 1806.

3.3. *La tercera teofanía*

De todas ellas es la que menos trascendencia tiene desde el punto iconográfico (Ap 5). Juan ve en la mano derecha de Dios un rollo escrito por ambas caras, y sellado con siete sellos que simbolizan el secreto de la revelación divina, una revelación que sólo Cristo será capaz de descifrar. En este caso el Salvador aparece representado en forma de cordero, que a veces lleva siete cuernos, hecho que se ha relacionado con el signo zodiacal de Aries y, al igual que el tetramorfos citado con anterioridad, podría presentar diversos ojos. Estos cuernos y ojos han sido relacionados con la omnipotencia (todo lo puede) y la omnipresencia (está en todos los lugares), dos cualidades vinculadas con la divinidad. Este tipo de representación de Cristo también trascendió las propias imágenes apocalípticas y sirvió para ilustrarlo en otros momentos de su vida.

Cordero apocalíptico de siete ojos, San Clemente de Taüll, c. 1123, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

3.4. *El primer cataclismo: la apertura de los siete sellos y los jinetes del Apocalipsis*

Una de las iconografías que más éxito ha tenido en la Historia del Arte, y que incluso ha tenido su plasmación en el cine, es la de los cuatro jinetes del Apocalipsis. Su aparición viene narrada en el capítulo sexto del libro (Ap 6: 1-9). Ésta está condicionada por la apertura de los sellos, que al comenzar a ser abiertos produjo la llegada escalonada de cuatro corceles. El primero es de color blanco y aparece montado por un caballero con un arco que está siendo coronado por un ángel: "Entonces vi el cielo abierto; y he aquí un caballo blanco, y el que lo montaba se llamaba Fiel y Verdadero, y con justicia juzga y pelea. Sus ojos eran como llama de fuego, y había en su cabeza muchas diademas; y tenía un nombre escrito que ninguno conocía sino él mismo. Estaba vestido de una ropa teñida en sangre; y su nombre es: EL VERBO DE DIOS".

Cuatro jinetes del Apocalipsis, Alberto Durero, 1497, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

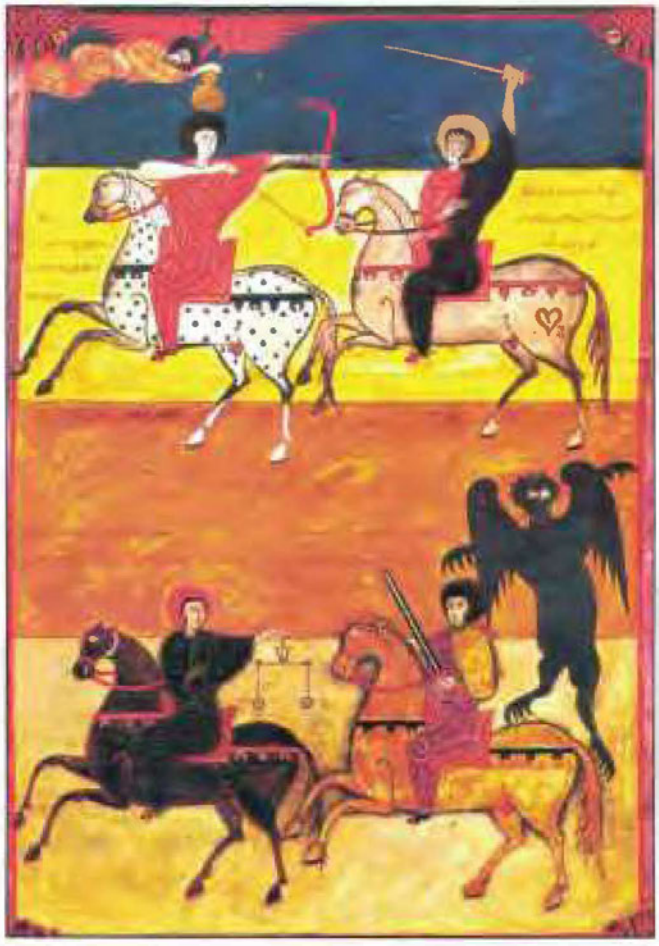
No existe una unanimidad en su significado. San Irineo o san Juan Crisóstomo creen que es el Evangelio y su propagación, que llegaría a todas las naciones del mundo; pero habitualmente se ha relacionado con la victoria del cristianismo ante la muerte, no en vano los principales santos caballeros de la historia de esta religión siempre montaron caballos de dicho color: Santiago Matamoros, san Jorge o el propio Cristo. El color blanco simboliza la pureza frente al pecado, la mácula, y el hecho de que sea coronado por un ángel aún da mayor valor a esta interpretación. Es importante indicar que muchas de sus representaciones estuvieron relacionadas con los relieves romanos, donde los emperadores eran representados de modo ecuestre coronados por una victoria alada. Éste fue el modelo elegido y el que mayor éxito tuvo durante la Historia del Arte.

Santiago Matamoros en la batalla de Clavijo, José Casado del Alisal, 1885, Basílica de San Francisco del Grande, Madrid.

San Jorge y el dragón, Peter Paul Rubens, 1605, Museo del Prado, Madrid.

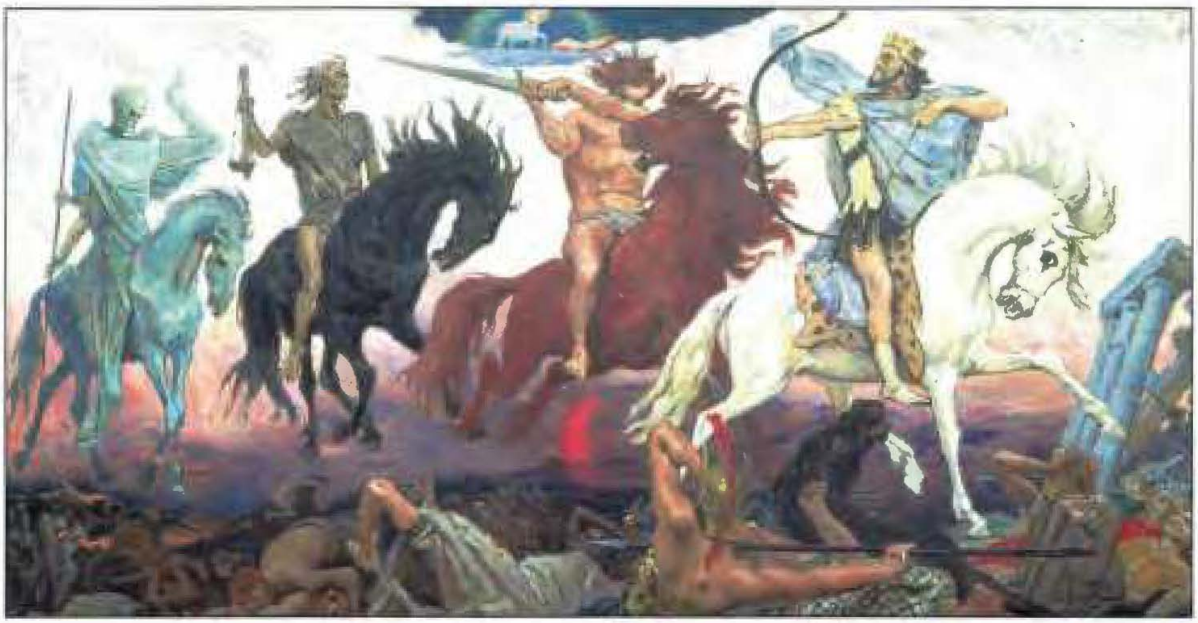
El segundo corcel presenta un color rojizo, vinculado con el fuego y la sangre. Porta su caballero una espada y se ha relacionado con la Guerra, con la ferocidad de la misma y los efectos que tiene en el pueblo. Éste viene seguido de un tercero, que se identifica con el "hambre". El caballo es negro y quien lo monta porta una balanza, que no sólo es símbolo de la justicia sino también de la hambruna (por ser el elemento que se utilizaba para pesar el pan y estipular

su precio), que viene provocada por la guerra, de ahí que vaya persiguiendo al anterior. El último caballo es el de la "muerte", el más terrorífico de todos, que sale de la boca del infierno y cuyo color es amarillento o "bayo", recordando a cómo se queda el cuerpo tras el fallecimiento. Si bien las escrituras no indican que portara ninguna arma, siguiendo una analogía con Cronos y el paso del tiempo, se suele representar portando una guadaña, así se marca una clara relación con el fin de la vida. Se trata pues de una cabalgata macabra: la victoria del cristianismo siempre aparece asediada por la guerra, que produce el hambre, y ésta la muerte, hechos contra los que tiene que luchar todo cristiano para su salvación. Estos caballos están relacionados con el texto de Zacarías (6: 1-8), que habla de cuatro jinetes portadores del aliento destructor de Dios.



Cuatro jinetes del Apocalipsis, Facundus, siglo XI, Biblioteca Nacional de España, Ms Vit.14.2, f. 135.

No existe unanimidad en la representación de estos jinetes, pero sí que es cierto que hasta el siglo XV suelen aparecer de modo separado, consecutivo, mientras que más tarde se unifican en una escena mostrando la ferocidad citada.



Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Viktor Vasnetsov, 1887.

3.5. *El segundo cataclismo: sobre la mujer vestida de Sol y san Miguel luchando contra el dragón*

Tras la apertura del séptimo sello, los siete ángeles que rodean el altar reciben las trompetas que anunciarán una segunda serie de cataclismos. Estas trompetas, que aparecerán también en el Juicio Final como elemento fundamental del anuncio de la llegada de Cristo pueden relacionarse también con las del Antiguo Testamento, que fueron utilizadas para preparar el derribo de las murallas de Jericó, como preludio de la caída de Babilonia, otra de las imágenes de las que hablaremos más adelante. Dentro de este segundo cataclismo destaca la representación de la *mulier amicta sole.* No nos detendremos en este aspecto, que ya se explicó en capítulos precedentes, como elemento fundamental en la iconografía de la Inmaculada Concepción, pero nos parecía interesante encuadrar en qué momento aparece dentro del relato apocalíptico y relacionarlo, además, con otra de las escenas más repetidas de la iconografía cristiana: san Miguel luchando contra el dragón. En la Biblia podemos leer: "El dragón se detuvo delante de la mujer que iba a dar a luz para devorar a su hijo en cuanto naciera. Y la mujer dio a luz un hijo varón, que ha de gobernar a todas las naciones con vara de hierro; pero su hijo fue arrebatado y llevado ante Dios y su trono, mientras la mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar que Dios le ha preparado. Allí la alimentarán durante mil doscientos sesenta días. Entonces se desató una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón. Lucharon el dragón y sus ángeles, pero no pudieron vencer, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo" (Ap 12: 3-8).

Detalle del Juicio Final, Miguel Ángel, 1537-1541, Capilla Sixtina, Roma.

Mulier amicta sole, Peter Paul Rubens, c. 1625,
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Esta escena representa la lucha del bien contra el mal, entendido el dragón como Satanás (el ángel caído) o el Anticristo que lucha contra las milicias celestiales. El valor en la Historia del Arte de este animal es siempre el mismo, y su función en el teatro litúrgico fue el de representar los enemigos del cristianismo. Por ejemplo, en las entradas triunfales de los monarcas españoles en la Edad Moderna solía representar al Turco, aquel contra quien libraron las principales batallas marítimas de las tropas españolas en su defensa del Mediterráneo; o, también, los protestantes, por ser aquellos que se encargaron de difundir la herejía en Centroeuropa. Frente a él suele aparece tradicionalmente un caballero luchando, imagen del *Miles Christi* (la milicia de Cristo), que puede ser una imagen del propio Salvador luchando contra el mal o de san Miguel como capitán de las tropas celestiales. Esta metáfora de la lucha contra el mal ya había sido vaticinada por otros profetas del Antiguo Testamento, así Daniel (12: 1) escribió: "En aquel tiempo se levantará Miguel, el gran príncipe que está de parte de los hijos de tu pueblo; y será tiempo de angustia, cual nunca fue desde que hubo gente hasta entonces; pero en aquel tiempo será libertado tu pueblo, todos los que se hallen escritos en el libro".

Virgen apocalíptica y san Miguel, Miguel Cabrera, 1760, Museo Nacional de Arte, México.

Para crear la iconografía prototípica de san Miguel se suele recurrir, de nuevo, al mundo clásico. Habitualmente aparece representado con traje militar de gala, con coraza anatómica, túnica y paludamento. En dicho escudo puede llevar como adorno el sol, la luna y las estrellas en relación a la descripción apocalíptica de la lucha de la mujer en cinta contra el dragón y, además, por la tradición que entiende que este santo gobierna el universo. Además, suele poseer alas de gran tamaño, que muchas toman el modelo de las águilas. Esta iconografía se hizo muy popular en el Barroco, teniendo especial importancia en los territorios americanos, donde las devociones angélicas presentaron amplia difusión desde la conquista.

San Miguel, Guido Reni, c. 1636,
Santa María de la Concepción, Roma.

3.6. *El tercer cataclismo y la Ramera de Babilonia*

El tercer cataclismo se produjo tras la apertura de los siete sellos y el toque de las trompetas. De todo este conjunto de calamidades, la representación que más trascendencia tuvo fue la de la gran ramera de Babilonia (Ap 17):

> "Y me llevó en el Espíritu al desierto; y vi a una mujer sentada sobre una bestia escarlata llena de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuer-

nos. Y la mujer estaba vestida de púrpura y de escarlata, y adornada de oro, y de piedras preciosas y de perlas, y tenía en la mano un cáliz de oro lleno de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación; y en su frente había un nombre escrito: Misterio, Babilonia la grande, la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra. Y vi a la mujer ebria de la sangre de los santos, y de la sangre de los mártires de Jesús; y cuando la vi, quedé asombrado con gran asombro".

Este fragmento es bastante descriptivo dando diversas pistas de cómo debía de ser representada dicha mujer conocida como la prostituta de Babilonia. Debe ir sentada sobre un dragón con siete cabezas y diez cuernos, muchas veces tomando como modelo las imágenes de la Hidra de Lerna, por la cantidad de cabezas; y además, vestida de púrpura o escarlata, adornada con perlas, con una copa de oro para embriagar con el vino del burdel. Este atributo es tomado de Jeremías (51: 7) "Era Babel como copa de oro en manos de Yahvé, sirvió para embriagar a toda la tierra. Las naciones bebieron de su vino, por eso enloquecieron". Además, la manera de ir vestida es similar a la del Sumo Sacerdote del Templo de Jerusalén, totalmente ostentosas, hecho que ya criticara Cristo en sus prédicas.

Prostituta de Babilonia, Beato de Gerona, 973, Catedral de Gerona.

Prostituta de Babilonia, Beato de las Huelgas, c. 1200, Burgos.

Babilonia era una de las ciudades que mejor ejemplificaba la perversión en la religión judía, la sumisión al poder dominador extranjero así como el pecado de idolatría, de hecho en el mismo Apocalipsis se celebra su caída:

> "Después vi que otro Ángel descendía del cielo con gran poder, mientras la tierra se iluminaba con su resplandor. Y gritó con voz potente: ¡Ha caído, ha caído Babilonia, la grande! Se ha convertido en refugio de demonios, en guarida de toda clase de espíritus impuros y en nido de aves impuras y repugnantes. Porque todos los pueblos han bebido el vino embriagante de su prostitución, los reyes de la tierra han fornicado con ella y los comerciantes del mundo se han enriquecido con su lujo desenfrenado" (Ap 18: 1-13).

Isaías (13-14) fue uno de los profetas que más criticó a esta ciudad, comparándola con Sodoma y Gomorra, otras de las urbes que mejor ejemplificaron en el Antiguo Testamento la perversión y el mal, principalmente sexual:

> "Y Babilonia, hermosura de reinos y ornamento de la grandeza de los caldeos, será como Sodoma y Gomorra, a las que trastornó Dios. Nunca más será habitada, ni se morará en ella de generación en generación; ni levantará allí tienda el árabe, ni pastores tendrán allí majada; sino que dormirán allí las fieras del

desierto, y sus casas se llenarán de hurones; allí habitarán avestruces, y allí saltarán las cabras salvajes. En sus palacios aullarán hienas, y chacales en sus casas de deleite; y cercano a llegar está su tiempo, y sus días no se alargarán [...] Y en el día que Jehová te dé reposo de tu trabajo y de tu temor, y de la dura servidumbre en que te hicieron servir, pronunciarás este proverbio contra el rey de Babilonia, y dirás: ¡Cómo paró el opresor, cómo acabó la ciudad codiciosa de oro! Quebrantó Jehová el báculo de los impíos, el cetro de los señores".

Caída de Babilonia, Tapiz del Apocalipsis, finales del siglo XV, Angers.

De todas maneras, el modo en el que viene descrita esta ciudad y la prostituta incita a pensar que no sólo hay una crítica a la misma, sino a otra urbe que estaba de actualidad en dicho momento: Roma, entendida por el cristianismo como la nueva Babilonia, no en vano, en el texto apocalíptico se puede leer: "Las siete cabezas son siete montes, sobre los cuales se sienta la mujer" (Ap 19: 9). Bien es sabido que la ciudad del Tíber es caracterizada por sus siete colinas, por lo que aquí podría tratarse no sólo de un número simbólico, sino de un elemento identificador que adquiere especial relevancia si lo relacionamos con esta ciudad, tomada como otra cuna de la perversión por las excentricidades de los Césares y las fiestas allá realizadas, sin olvidar de que esta ciudad fue el origen de las más cruentes persecuciones contra los cristianos. Es una crítica velada que se retoma durante la reforma protestante, en el momento en el cual Lutero y sus seguidores vilipendian a la Iglesia Católica por la compra de indulgencias y el concubinato de los sacerdotes, una perversión que era la lacra para la Iglesia,

hecho que produjo una profusión de tal iconografía en las prensas de Alemania y los Países Bajos, entendiendo al propio Papa como la nueva prostituta, actualizando, pues, las escrituras apocalípticas. Con ello vemos como la metáfora expuesta en este fragmento bíblico, con figuras perversas y monstruosas ha ido adquiriendo un valor polisémico y cambiante en nuestra historia.

Papa acompañando a la prostituta de Babilonia, Des Bapsts und der Pfaffen Badstub, 1546, Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania.

Otra posible interpretación sería que esta Babilonia fuera un trasunto de Jerusalén, en manos de los judíos, que representa la Antigua Alianza, que viene superada por el cristianismo. Esta ciudad también posee siete colinas y, además contrastaría con la nueva Jerusalén celestial, de la que hablaremos en el siguiente epígrafe.

Por último es interesante exponer como incluso durante el siglo XX diversos escritores han utilizado esta metáfora de la prostituta de Babilonia para aludir a situaciones o ciudades donde el vicio y la perversión era su signo máximo; de ahí que insistamos en la necesidad de estudiar cada imagen en su contexto y, a su vez, analizar los posibles cambios iconográficos dentro de su tipología (como la tiara en relación al papado en el caso protestante) para entender una posible variación de significado.

3.7. *La Jerusalén Celestial*

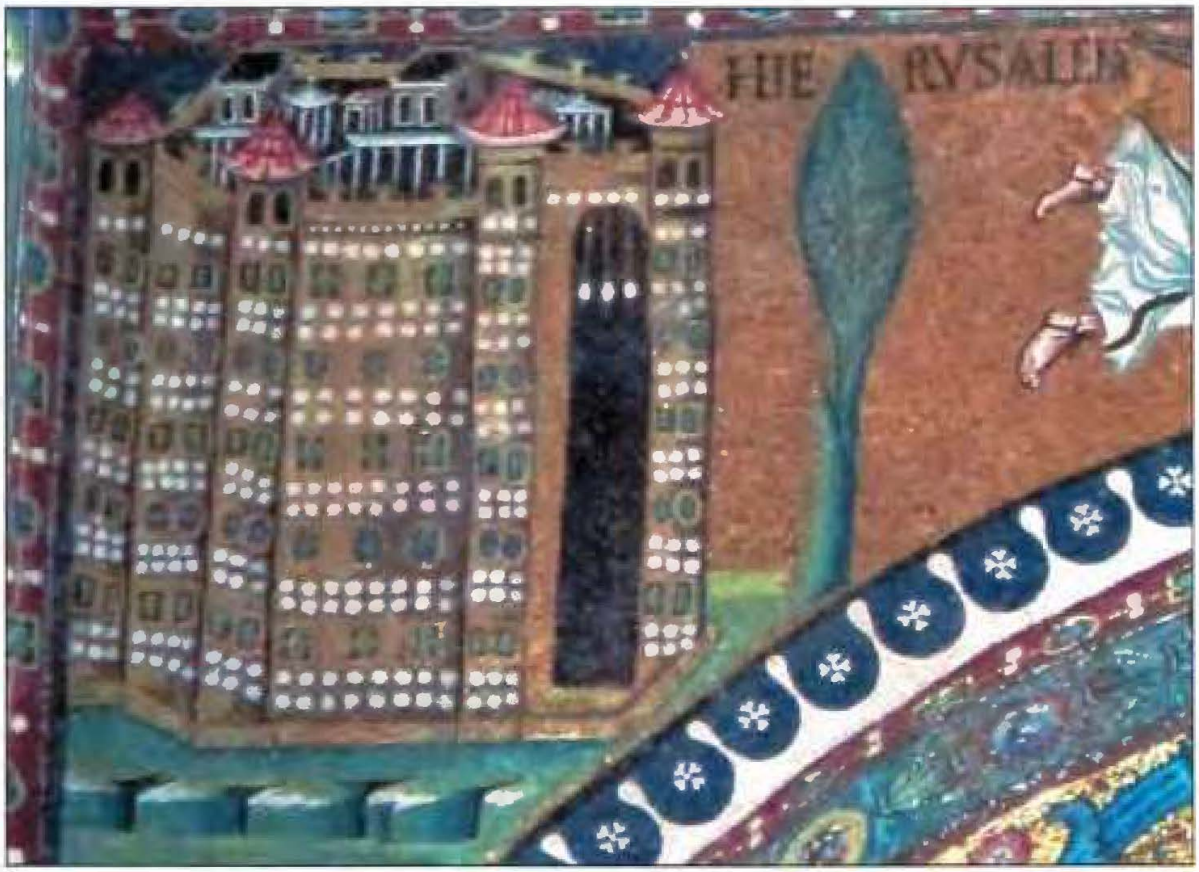
Tras las 21 plagas que cuenta el Apocalipsis renacerá la Nueva Jerusalén Celestial donde triunfará Cristo, como Palabra de Dios, Logos. Este término aparece dos veces en el Nuevo Testamento, en los versículos 3:12 y 21:2 del libro del Apocalipsis. Será una nueva ciudad con características similares a la Jerusalén de los días de David y de Salomón, totalmente contrapuesta a Babilonia. La descripción que nos da la Biblia es muy útil para entender su representación visual, pues es totalmente detallada:

> "Tenía un muro grande y alto con doce puertas; y en las puertas, doce ángeles, y nombres inscritos, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel; al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al sur tres puertas; al occidente tres puertas. Y el muro de la ciudad tenía doce cimientos, y sobre ellos los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero. El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muro. La ciudad se halla establecida en cuadro, y su longitud es igual a su anchura; y él midió la ciudad con la caña, doce mil estadios; la longitud, la altura y la anchura de ella son iguales [...] El material de su muro era de jaspe; pero la ciudad era de oro puro, semejante al vidrio limpio; y los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con toda piedra preciosa" (Ap 21: 12-19).

Jerusalén Celestial, Facundus, siglo XI, Biblioteca Nacional de España, Ms Vit.14.2, f 253v.

Todos los detalles tienen simbología: el cuadrado que es forma perfecta, es el símbolo de Dios, de ahí que muchos claustros medievales se convirtieran en reproducciones de esta ciudad ideal celestial, intentando imitarla (Mc Lean, 1996). Las 12 puertas de la muralla son los 12 tribus de Israel y los 12 apóstoles, siguiendo también la visión de Ezequiel (Ez 48: 31-34), donde estaba escrita sobre cada una de ellas el nombre de una de las doce tribus de Israel, actualizando dicha idea con las teorías de Mateo, donde se refiere a estas puertas con los nombres de los apóstoles (Mt 10: 2). Las piedras preciosas, además de ser símbolos de riqueza también sirven para reflejar la luz solar ("La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina, y el Cordero es su lumbrera", Ap 21: 23), de ahí que el uso de las vidrieras en el gótico, siguiendo las teorías del Pseudo Dionisio Areopagita, esté vinculada a la intención de crear una Jerusalén celestial dentro de cada Iglesia o capilla.

La estructura externa de la ciudad varia en su representación dependiendo del periodo en que nos encontremos, de modo simbólico y esquemático en el mundo medieval a mucho más elaborado en el Renacimiento y Barroco donde se cuida cada uno de los detalles expuesto en el texto bíblico.



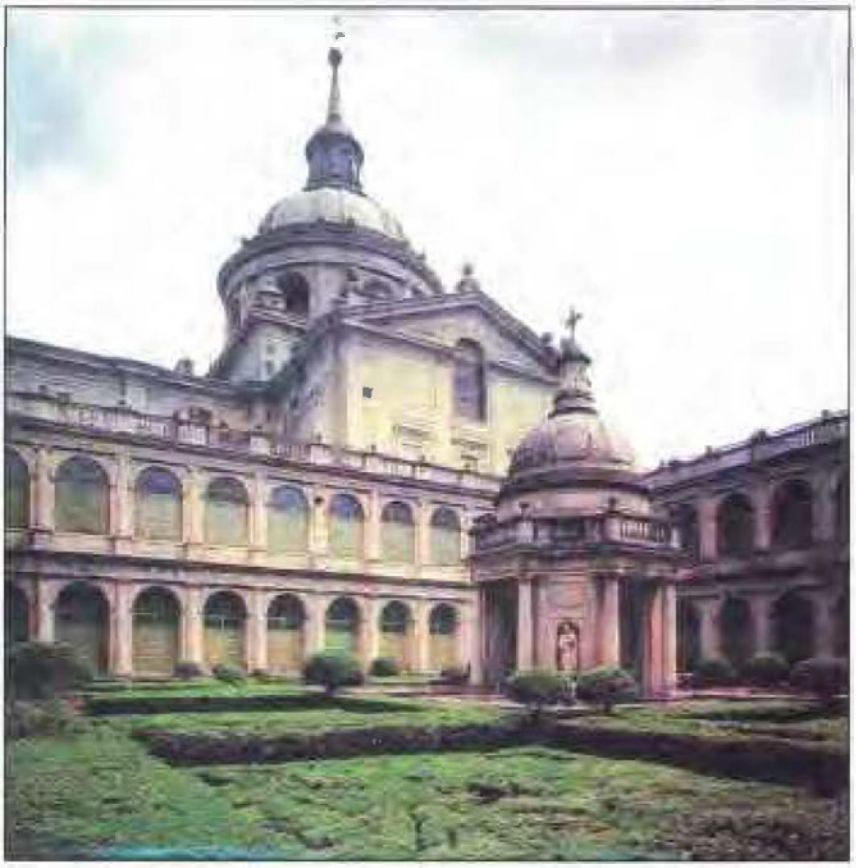
Nueva Jerusalén, mosaico de San Vital de Rávena, siglo VI.

Nueva Jerusalén, Jacobello Alberegno, 1375-1397,
Museo del Hermitage, San Petersburgo.

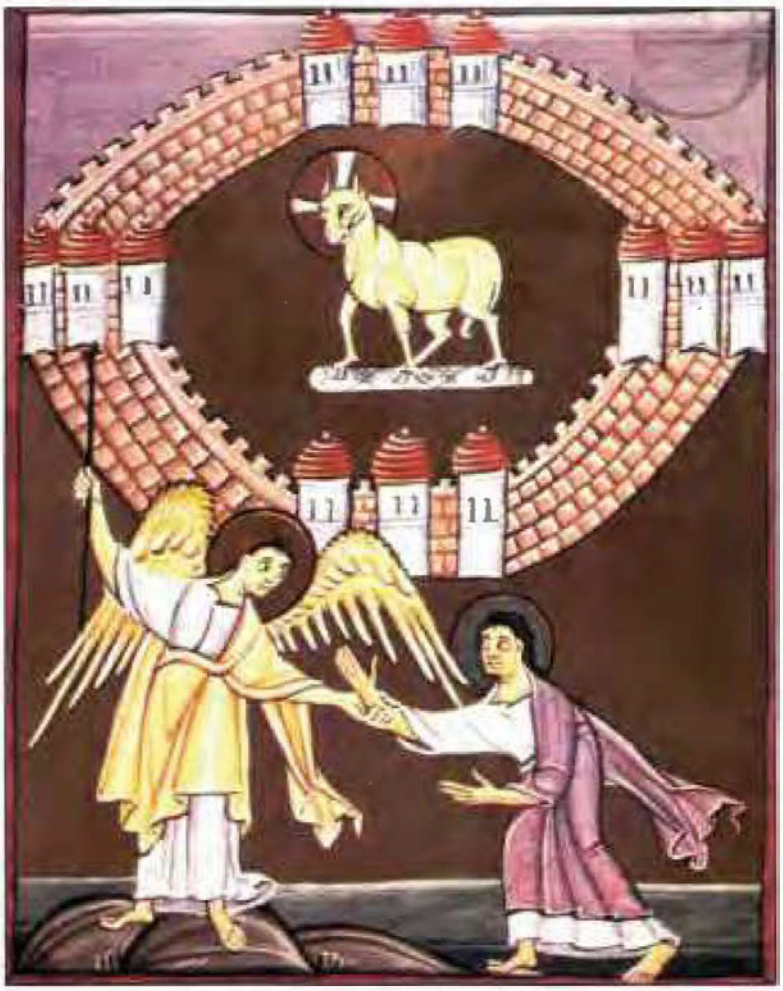
El precedente de estas descripciones podemos encontrarlo también en algunas referencias veterotestamentarias. A este respecto indicó Isaías (54: 1): "Pero la Jerusalén de arriba, la cual es madre de todos nosotros, es libre, pues está escrito: Regocíjate estéril, tu que no das a luz, grita y clama, tu que no tienes dolores de parto, porque más son los hijos de la abandonada que los de la que tiene marido". La decoración con piedras preciosas aparece descrita en Tobías (13: 17): "Las puertas de Jerusalén serán reconstruidas con zafiros y esmeraldas, y de piedras preciosas sus murallas. Las torres de Jerusalén se construirán con oro, y con oro puro sus baluartes. Las plazas de Jerusalén serán pavimentadas con rubíes y piedras de Ofir". Así pues, el Apocalipsis nace como cumplimiento de las promesas bíblicas del Antiguo Testamento, del anhelo de los profetas y las expectativas que suscitan en el pueblo de Dios, que se realizan plenamente mediante la irrupción de la nueva Jerusalén, que desciende del cielo, de lo alto.

Por lo que respecta al interior, el texto bíblico es más parco en palabras, destacando principalmente la existencia de unos ríos de agua purificadora, resplandeciente como el cristal (Ap 22: 2) que parten del trono de Dios, entendiéndose pues, como un nuevo paraíso. Dicho tabernáculo, al igual que estos ríos también serán fundamentales en las representaciones de la Jerusalén Celeste, así como en los citados claustros de monasterios o patios de palacios, ocupando el espacio central. Otras veces el espacio dedicado a tal tabernáculo, en las pinturas, puede ocuparlo el cordero de Dios, como representación de la victoria contra el mal.

Claustro "mudéjar" del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, siglo XV.



Patio de los Evangelistas, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Juan de Herrera, c. 1570.



Jerusalén Celestial, Beato de Bamberg, c. 1000, Staatsbibliothek, Bamberg.

4. Conclusiones

Como se ha dicho al inicio del presente capítulo, es muy complicado sintetizar la riqueza descriptiva que el texto apocalíptico presenta, así como los principales tipos iconográficos que se dieron en su seno, de ahí que seleccionáramos algunos para dar una visión general de los mismos. Es interesante comprobar cómo con este libro se cierra el ciclo iniciado en el Antiguo Testamento, pues gran parte de las ideas expuestas son tomadas de fuentes judaicas, hecho que produce que algunas de las figuras que aparecen aquí puedan extraerse del programa apocalíptico y servir para representar ideas o fragmentos que los profetas veterotestamentearios expusieron.

También es importante remarcar que en este texto es cuando Dios (Padre e Hijo) se hace visible en diversas ocasiones, de ahí que las descripciones que

de ellos se hacen sirvieran para ilustrar otros momentos de la historia bíblica, como el de la Creación o incluso del Juicio Final, ese dios justiciero sedente en un trono; o también el cordero místico y el Tetramorfos.

Por último, se trata también de una iconografía que sirvió como modelo para construcciones arquitectónicas, principalmente en lo que a patios o claustros se refiere, sin olvidar capillas u oratorios donde se quiere recordar esa Jerusalén Celestial. Es pues un texto capital en la cultura visual de la Historia del Arte, del cual hemos simplemente esbozado sus principales manifestaciones.

5. Bibliografía

Bibliografía comentada

CHRISTE, Yves. *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*. París: Picard, 1996.
Es uno de los mejores estudios sobre la trascendencia del Apocalipsis en la iconografía, principalmente en lo que se refiere a la estandarización de los tipos iconográficos.

WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, 5 vols., Londres: Harvey Miller, 1994-2003.
Es uno de los mejores estudios sobre los Beatos, sus copias e ilustraciones. Gracias a su lectura se puede comprender la trascendencia de los mismos en la iconografía apocalíptica, principalmente en el mundo medieval hispánico, si bien muchos de sus modelos son retomados a posteriori.

Bibliografía general

ÁVILA VIVAR, Mario. "La iconografía de san Miguel en las series angélicas". *Laboratorio de Arte*, 28, 2016, p. 243-258.

CASTELLANI, Leonardo. *El Apokalipsis de San Juan*. Buenos Aires: Ed. Vórtice, 2005.

CASTIÑEIRAS, Manuel. "El Concierto del Apocalipsis en el arte de los Caminos de Peregrinación", en VILLANUEVA, Carlos (ed.), *El sonido de la Piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005, pp. 119-164.

EMMERSON, Richard Kenneth. *The Apocalypse in the Middle Ages.* Nueva York: Ithaca, 1992.

LÄPPLE, Alfred (1970). *L'Apocalypse de Jean: livre de vie pour le chretiens.* París: Éditions du Cerf, 1970.

McLEAN, Alick. "El monasterio como Jerusalén Celestial", *El Románico: arquitectura, escultura y pintura.* Madrid: Koneman, 1996, pp. 118-190.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1980.

RUIZ LARREA, Elena. "La iconografía apocalíptica en los Beatos", en *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval.* Nájera, 1999, pp. 101-135.

VANNI, Ugo. *La struttura letteraria dell'Apocalisse.* Roma: Herder, 1971.

ISBN-13 978-84-9961-272-0

9 788499 612720

creative commons

www.cerasa.es